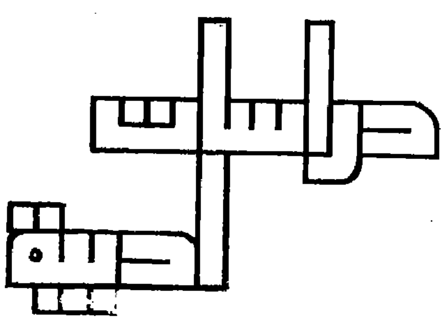
د. لويس عوض



دراسات أدبية

SS



دراسات أدبية

د. لويس عوض

دار المستقبل العربي

SS

تصميم الغلاف   الفنان : محمد بغدادى

الطبعة الأولى ١٩٨٩

دار المستقبل العربى
٤١ شارع بيروت . مصر الجديدة
ت ٦٦٥٩٠٠ القاهرة

مقــدمة

فى الادب المصرى

تفسير : فى ١٩٧٣ كان الكاتب الفرنسى المعروف جان لاكوتير يعد كتابا عن مصر بأقلام مختلفة لتصدره دار لاروس للنشر فى باريس بالفرنسية . وقد كتب إلى ان اعد الفصل الخاص بالأدب المصرى ، فكتبت هذا الفصل بالفرنسية وقد ظهر فى الكتاب المذكور . وقد أبدى بعض المثقفين الفرنسيين اهتماما خاصا به فاعادوا نشره فى مجلة «اسبرى» **Esprit** الشهرية . وقد رأيت يومئذ أن اتجاوز أدب المثقفين فى المدينة المصرية فحملت مسجلا إلى الريف المصرى بمنطقة سنهور القبلية فى الفيوم ودعوت مجموعة صغيرة من المنشدين الشعبيين لينشدوا نماذج من محفوظاتهم ودونت موّال «ناعسة وايوب» الذى ترجمته إلى الفرنسية وقمت بتحليله فى البحث المطلوب ، وهذا نص الموال مع ترجمة لجانب من تعليقى عليه . أما بقية البحث فلم اترجمه لأنه كان مجرد تكرار لآرائى السابقة عن الأدب الرسمى فى مصـر :

ـ اسمك إيه ؟
ـ نجـاة .
ـ بنت مين ؟
ـ نجـاة سـالم .
ـ انتى من العرب ولا الفلاحين ؟
ـ من العـرب .
ـ انتى اللى من العرب ولا جوزك اللى من العرب ؟
ـ احنا نفسنا من العرب وجوزى كان من العرب .
ـ من أى حته ؟

SS

ـ فى الاصل من « المشرّق » ، وبيتنا هنا فى سنهور القبلية . احنا ساكنين هنا على حد سنهور القبلية . هنا فى سنهور .

ـ فين « المشرّق » ؟

ـ فى الغرب . جنب بركة قارون . لكن بيتنا هنا فى « العزبة » اللى جنبنا .

ـ فى سنهور ؟

ـ فى العزبة اللى جنبها على السكة الاسفلت . فى المغربى .

ـ فى المغربى . طيب . وجوزك من أى ناحية ؟ من الصعيد .

ـ لأ . احنا فى الاصل من هنا .

ـ لكن أصله منين ؟

ـ من بشاى .

ـ دا انتى اللى من ابشواى (فى محافظة الفيوم) .

ـ أيوه . من ابشواى . هو كدا .

ـ انت . لكن هوه ؟

ـ انا من « المشرق » .

ـ (بصبر نافد) : وهو ؟

ـ وهو كان من بشاى .

ـ ابشواى ؟ وليه قلتى لى انه صعيدى من الجرابيع (قرية فى المنيا بالبر الشرق بجوار شارونة فى مواجهة مغاغة) .

ـ آه . دا من أيام الجدود .

ـ ماانا باتكلم عن الجدود .

ـ لكن دول خلاص راحوا .

ـ هو اتعلم الفن بتاعه دا فين ؟

ـ من ربنا . انا لما اجوّزته كان عارف يشْعر .

ـ (بصبر نافد) : أنا باتكلم عنه . عن جوزك . هو اتعلم فنه فين ؟

ـ اتعلمه من اللف والدوران .

ـ عايز أقول فى الفيوم ولا المنيا ؟

ـ فى الفيوم .

ـ هو دا اللى انا كنت عايز أعرفه .

ـ أقول الحق من الفيوم .

ـ شكرا . يعنى اتعلمه من منطقة ابشواى .

ـ أيوه . من منطقة ابشواى .
ـ وانت . اسمك إيه ؟
ـ شعبان عويس ابراهيم .
ـ عندك كام سنة ؟
ـ عندى خمسين سنة .
ـ من أين ؟
ـ من سنهور . أصلى من ابشواى . الجدود من ابشواى . وانا مولود فى ابشواى . اشترينا حتة أرض فى سنهور ، فى المغربى ، ع الاسفلت .
ـ فلاح ولا عربى ؟
ـ عربى . من الواحات . من الداخلة . خالى من الواحات وابويا من الجرابيع . ابويا كان يشعر . أنا واخد نجاة دى . العيلة كلها بتشعر .
ـ وانتى ؟
ـ نعيمة سالم محمد .
ـ تقربى له إيه ؟
ـ عمى .
ـ عمك ؟
ـ ابن عم ابويا .
ـ يعنى انتو عيلة واحدة ؟
ـ كلنا عيلة واحدة بنشتغل فى الفن . فنانين شعبيين .
ـ انتو من العرب ولا الفلاحين ؟
ـ مش عارفه .

□ شعبان : فلاحين ولاعرب . زى بعضه . كله حاجة واحدة . الجرابيع كلها عرب .

□ أتاها ، ها ، ها ! طيب يا سيدى .

□ شعبان : اسمهم عرب شراقوه .

□ أنا : طيب ، كويّس . غنى بقى يانجاة قصة أيوب .

□ نجاة : أنا خدامتك . ربنا يسعد لك الأوقات . يارب ياكريم تسعد له أوقاته (الدعاء لى) .

ـ متشكر .
ـ لازم ندّور على حُقّ صفيح أنقر عليه بصوابعى .

(وهنا يبدأ إنشـــاد
موال ناعســـة وأيوب)

يا ما اسعد اللى يصلى على النبى
نبى ضَمَن الغزالة وحَلّها (؟)
وحلها علشان ياعينى ترضّع وِلْدها
الصبر طيب للأمارَه بيصبروا
ربَك جعل للصابرين المغفرة .
وإن ضاع صبرك توجده فى الآخرة .
روح ياردى برضك ردى اصلك ردى
ياللى تعاير الناس مصيرك تبلى
تجرّب الأوجاع وتصبح معيره
أول سنة يا ايوب ماقلنا تنقضى
تانى سنة يا ايوب وهمّا يعللوا فيك
تالت سنة يا ايوب وهمّا يسندوا فيك
رابع سنة يا ايوب علّولك الفراش
سبع مراتب عالية ومسطّره
يتقلب على جنبه اليمين ويا الشمال
شِبه جَمَل غايب وحمله كان ورا (؟)
ساتت سنة يا ايوب عافوك ناس البلد
تارى البنية ياخويا ويا الولد
سابع سنة يا ايوب عافوك أمك وأبوك
هما العزاز يا ايوب واصحاب المغفرة
يقولوا لها ياناعسه سيبى ايوب ، ماعادش ينفعك
سيبيه ياناعسه وتعالى نجوّزك
انتى ياحلوه لسة شابة صغيّره
تقول لهم يالايمين قلّوا الملام
لاخير فى اللى باع ولاخير فى اللى انشرى
خديه ياناعسه واطلعى به من البلد
لأيوب يعدينا ونصبح معيره
تقول لهم يالايمين قلّوا الملام

ss

سواد الليل وناعسه صابحه مبّدره
عملت له ناعسة مقطف من زعف الأشير
وشالته نزلت فى الجبال ياسامعين
مشيت نهار وتانى نهار وتالت نهار
وصلت بحر العريش بلامشوره
جابت ايوب ع البحر ياعينى وحطته
ياليـــل ...
جابت ايوب على البحر ياعينى وحطته
بنت له عش رحمه على شط البحور
بعد رقاده على الحرير العنبره
وادى الدود من جسم ايوب ناترا
ياخد الدوده بايده ويحطها فى جِسْمَهُ
يقول لها تعالى يادوده وكلى قسمتك
بينى ما بينك يادوده حساب الآخره
خدته ناعسة ونزلت تشحت على ايوب فى البلد .
تقف ياعينى على الأبواب العامره
حسنة يامحسنين ياأهل الثواب
حسنة للعليل جسمه انهرا
أول يوم ياعينى عطوها دا عيش سليم
وتانى يوم ياعينى دى لقمة مكسّره
وتالت يوم غاروا منها نسوان البلد
قالوا لها ماتجيش بلدنا يادى المره
انتى سبيتى رجال البلد بطولكى
طولك عمود م الزان والشمعه منوره
انتى سبيتى رجال البلدّ ياناعسه بشعوركى
تسعين ضفيره ياناعسه سابلة من ورا
تقول لهم يالايمين قِلّوا الملام
أنا باشحت ع العليل اللى جسمه انهرا
قالوا لها ياناعسه تبيعى لنا ضفايرك
بعشر ميّه من الجنيه النقى

SS

قالت ما ابيعش شعور العز بعد الغندره
قالت ما ابيعش شعور العز ياعينى بمال
قالت لابيع شعور العز بقرصين من الشعير
وقرص قمح فيه علامة منوّره
جابوا لها المزيّن ياليلى ياليلى ياعين
جابوا لها المزيّن وشاطر فى صنعته
حلقت شعور العز بعد الغندره
لما آن له الأوان لأيوب ياسامعين ،
انطق الرعراع لأيوب وقال لُهُو
خد منى ياايوب وادعك لى جسمكو
ربك ياايوب مع الصابرين وليهم المغفرة
ومد ايده ع الرعراع وكان يوم اربع يا سامعين
ومد إيده ع الرعراع ودهن جسمهو
ردت الجته السليمه بعد المعيره
الورد والياسمين عمل لأيوب سجر
اتبنى له قصر ايوب ياعينى ياسامعين
دا قصر مين ؟ دا قصر ناعسة ع البلاوى صابره
باعت شعور العز وطالعه من البلد
ماشيه تنوّح على الزمان واللى جرى
باعت شعور العز وطالعه تدوّر على ايوب
لقت واحد مملوك فى القصر قاعدى
يامملوك يااللى انتو قاعدى
شفتش واحد عليل كان هنا
قال لها ياستى العليل اللى كان هنا
كلته الوحوشه والضبوعه الكاسره
قوام يامملوك دلنى على عضمته
لحسن هانبقى طول الزمان معيره
قال لها ياستى العليل ماعدش ينفعك
انا مملوك واحد وانا أعجبك
ماتيجى ياستى بداله نجوزك

انت ياحلوه لسه شابه صغيّره
تقول لهم يالايمين قلّوا الملام
دا ابن عمى مربينى صغيّره
قال لها ياستى لكيش علامه فى ابن عمك ؟
قالت له شمعتين بين كتافه من ورا
قال لها ياستى إن شفتى العلامة تصدق ؟
ربك ياناعسه مع الصابرين ليوم المغفره
ورّالها جسمه ايوب ياليل .. ياليل .. ياليل
ورّالها جسمه ايوب ياسامعين
شافت العلامه والدم حن ياكريم
شافت العلامه نزلم سكارى زى اللى جرى
خدوا حبتهم ياعينى ودنتهم قايمين
على فرض ربه ناس ياعينى مفتكرين
امال فين شعور العز بعد الغندره
انا بعته عليك ياايوب بقرصتين من الشعير
وقرص قمح فيه علامه منوره
صلى ركعتين لله ايوب ياسامعين
يارب من رفع السما بلاعمد
انك تعيد شعور العز لرحمه اللى ع البلاوى صابره
صلى ركعتين لله ايوب ياسامعين
بقدر يامن ملّس على شعرها (؟)
لقى شعور العز سابله من ورا
وادى المسلم يصلى على الحبيب النبى

* * *

كانت المنشدة نجاة (نحو ٤٠ سنة) حافية القدمين كاشفة الوجه والشعر ، طويلة الثوب ، على رأسها منديل بقوية ، شأنها شأن الاغلبية الساحقة من الفلاحات المصريات . وكان نموذجها السلالى هو النموذج المصرى من منطقة الفيوم : نحيلة ، تميل إلى القصر ، من ذوى الرءوس المستطيلة كما يقولون فى علم الاجناس ، «مسمسمة» الانف ، سمراء دون إفراط . وكان فى صحبتها ولداها وهما صورة مجسدة من «الكاتب المصرى» المعروض فى متحف اللوفر عندما كانت سنه بين ١٠

سنوات و ١٢ سنة .

و « عرب » الفيوم ، أو على الأصح بدو الصحراء الغربية المستقرون فى الفيوم منذ مصر الفرعونية ، يتميزون بسمات جسدية تختلف عن ذلك كثيرا . وهم يكوّنون على وجه التقريب عُشر سكان المحافظة ، ويسمون انفسهم « عربا » بسبب اسلوب حياتهم (الرعى والتجارة) . وهم يحسبون انفسهم « عربا » بالمعنى العام لأسباب اجتماعية ، ولكنهم على الأصح قريبون بشريا من « البربر » . واكثر نسائهم منقبات ، وهم يعيشون فى قرى منفصلة تماما عن قرى الفلاحين .

والمنشدون الشعبيون ، سواء « المداحون » منهم ، وهم منشدو المدائح الدينية ، او الشعراء ، وهم منشدو الملاحم ، هم اصلا من الفلاحين المصريين . وهم يسمون انفسهم « عربا » غالبا بسبب حياة التنقل التى يحيونها كالغجر . وبوصفهم فنانى القرية نجد انهم انفصلوا منذ أمد طويل عن الفلاحين الذين يفلحون الأرض ، ووضعوا انفسهم خارج إطار المجتمع بسبب عاداتهم المختلفة . فمهنتهم متوارثة والفلاحون يعاملونهم بشيء من الريبة وقليل من الاحتقار نظرا لشهرتهم كخطافين بغير مسكن ثابت . وقد عرفت من المنشدة نجاة انها تعلمت فنها من زوجها الذى يلقن بالمثل محفوظاته لاولاده وفقا لتقاليد مهنته . وكانت فخورة بأنها زوجت بنتها من حاو ، وهى مهنة لا تقل غرابة عن مهنة الشعراء !

ومن اشهر هذه المواويل القصصية فى مصر : « عزيزة ويونس » و « وياسين وبهية » و « حسن نعيمة » و « شفيقة ومتولى » و « خضرة الشريفة » و « ادهم الشرقاوى » ، إلخ ...

* * *

من الواضح أن قصة « ناعسة وايوب » تمثل حلقة هامة من حلقات قصة « ايزيس واوزيريس » . فهى تماثل عن قرب هذه القصة على الوجه الذى رواه بلوتارك فى كتابه « عن ايزيس واوزيريس » وكما وردت فى النصوص المصرية القديمة . فاسم « ايزيس » هو الصيغة الهيلينية من الاسم ، أما الاسم المصرى القديم فهو « عســت » أو « عزة » فى اللغة المصرية القديمة . (وهناك صيغ أخرى عند الناطقين بالشين بدلا من السين مثل « عشـت » اسـاس « عائشة » ومثل « عشـتار » و « عشـتروت » فى اللغات السامية ، ومثل « استارتيه » فى اليونانية القديمة) . و « التاء » النهائية ، وهى علامة التأنيث فى اللغة العربية ، تسقط دائما إلا عند التصريف أو عند النسبة فى بنية اللغة العربية . وبالتالى يكون اسم « عزيزه » فى اللغة العربية أو العربية الحديثة مبنيا على الصيغة اليونانية من اسم « عشت » بينما اسم « ناعسة » يعنى ببساطة « عن ايزيس » لأن « ن » هى الأداة التى تعنى « حول » أو « بتاع » ، أى أداة النسبة فى المصرية القديمة .

ss

ونستخلص مماتقدم ان اسم «ناعسة» بكامله ليس اسم علم ، بل جملة هى عنوان الموال : «عن ايزيس» كما فى بلوتارك ، وهى اختصار لقولهم «اغنية أو موال ايزيس» ، وقد عاشت صيغة «ناعسة» فى العربية فى العصور الوسطى بوصفها اسم علم يقوم مقام اسم «عست» . ويلاحظ انه فى المصرية القديمة لا تكتب إلا الحروف الساكنة أما حروف الحركة فهى كما فى العربية الفصحى بلا تشكيل ، ولذا يمكن أن تتعدد قراءاتها ، مما يجعل نطقها الصحيح غير مؤكد .

ومن جهة أخرى نجد ان «أيوب» **Job** هو «اوزيريس» تحت اسم «خب» **Gob** أو «جب» ، إله الأرض (وهو مذكر) الذى كان اسمه وكانت وظيفته يحملان مدلولات اخصابية ذكرية صريحة ومنها اسم «ذكر» الرجل فى العامية المصرية وغيرها من العاميات العربية . وهذه المدلولات القضيبية والاخصابية ليست مشتقة من العربية الفصحى ، غالبا فيما خلا جذر «شاب» و«شباب» ، وجذر «صب» بمعنى «عاشق» ، و«صبابة» بمعنى «عشق» وهى غالبا تنويعات سامية ، أى بالسين أو بالصاد على صيغة «حُب» الحاميّة ، أى بصوت الحاء .

وبذلك تكون محنة أيوب المصرى لا شيء غير آلام اوزيريس الذى كان يسمى فى مصر القديمة «عسر» **Assar** أو «اوسير» **Ussir** و«اوسار» **Ussar** أو «عشر» **Ashar** (قارن «عُزَيْر» و«عاشور» و«أذار» و«عازر» بمعنى «يُخصب» . ومشتقاته مثل «عشار» .. إلخ) . فأيوب المصرى هو اوزيريس فى صورة «خب» أو «جب» **Geb** ، إله الأرض القضيبى الذى أخصب «نوت» **Nut** ربة السماء فى صورة حتحور أو هاتور . كما تقول قصة الخلق المصرية القديمة . ولكن ماينبغى أن نلاحظه هو أن القصة فى صورتها القديمة وفى صورتها الشعبية الحديثة تتناول ماجرى لعست اكثر مماتتناول ماجرى لخب ، وبهذا تستحق اسم قصة «ناعسة وايوب» كما يسميها الموال الشعبى وليس العكس .

وهذه هى آثار الأسطورة الأصلية فى موال «ناعسة وأيوب» : فإذا تابعنا فى قصة ايوب المصرى قصة موت اوزيريس إله الخصب وبعثه ، وجدنا أن وصف آلام أيوب المصرى وتحلل جسده هو وصف انثربومورفى واقعى إلى درجة مقززة تصدم المشاعر لمايحدث للبذرة تحت التربة . و«سبع مراتب» التى وضعوها تحت جسم ايوب العليل تدل على أن روح إله الأرض الميت وصلت إلى السماء السابعة . وفى ظل التوحيد لم يكن ممكنا لايزيس زوجة اوزيريس أن تكون أخته فى وقت واحد ، فجعل الموال من ناعسة «بنت عم» ايوب المصرى .

وفى قصة الاستشفاء «بالرعراع» نتذكر مايقوله المسيحيون فى مصر من ان جزءا من طقوس سبوع الآلام الذى ينتهى بصلب المسيح هو الاغتسال بماء نقع فيه نبات الرعراع فى يوم الاربعاء السابق على صلب المسيح ، ويسمونه «رعرع أيوب» . ومن الغريب أيضا أن المسلمين من الطبقات

الشعبية فى مصر ينسبون إلى نبات الرعراع نفس الخواص الطبية الشافية رغم انهم لا يعترفون بصلب المسيح .

وبالمثل نجد أن المسلمين كالأقباط يحتفلون بشم النسيم ، وهو دائما الاثنين التالى لعيد قيامة المسيح عند المسيحيين . وهذا التوافق فى الحالين يدل على أن بعض طقوس عيد القيامة كانت طقوسا قومية فى مصر قبل ظهور المسيحية فهى من موروثات مصر الفرعونية . ولكن دخول طقوس ايوب فى طقوس اسبوع الآلام لا يمكن تفسيره إلا على اساس أن اوزيريس فى صورة « خب » هو الذى مر بتجربة الموت والدفن والقيامة .

وهناك احتمال أن تكون الخواص الشافية للقروح فى الرعراع ، هى بقوة رع كبير الآلهة الذى كان فى البانتيون المصرى القديم أبا اوزيريس وايزيس فى بعض الروايات ، وإن كانا فى الرواية الشائعة قد ولدا خارج الزمن فى أيام النسىء الخمسة بين نهاية السنة الشمسية وبداية السنة الشمسية التالية مع بقية آلهة الدورة الاوزيرية : اخيهما الشرير ست واختهما نفتيس زوجة ست وتحوت كاتب الآلهة . وايام النسىء فى السنة الشمسية هى الأيام الخمسة الساقطة من حساب السنة بحيث تكمل ٣٦٠ يوما إلى ٣٦٥ يوما . وعلى كل فقد يكون التشابه بين اسم رع واسم الرعراع هو مصدر هذه التأويلات بوصفه مرضا من امراض اللغة كما هو معروف فى تاريخ الميثولوجيا والفولكلور .

وفى قصة « ناعسة وايوب » نجد أن ناعسة تتجول بجثمان ايوب من اقليم إلى اقليم حتى تبلغ به « بحر العريش » . وهو البحر الواقع بين بيلوزيوم (خليج الطينة فى مصب الفرع البيلوزى من النيل شرق بورسعيد) وبين مدينة العريش .

ورحلة جثمان ايوب المصرى فى المقطف المصنوع من زعف الأشير تذكرنا برحلة جثمان اوزيريس داخل التابوت على أمواج النيل حتى مرقده الأخير فى القصر الملكى فى ببلوس . ويلاحظ أن رواية بلوتارك عن ايزيس واوزيريس تجعل مكان رسو التابوت الطافى عند شاطىء ببلوس فى فينيقيا حيث مكان جبيل حاليا وهى ضاحية شمالى بيروت . ولما كان من المستبعد أن إله الخصب المصرى يكون بعثه فى بلد أجنبى : فالأرجح أن الفساد اللغوى هو الذى أدى إلى اختلاط الأمكنة . وبحر العريش الذى حملت ايزيس إليه جثمان اوزيريس هو بحر حوريس الموازى لطريق حوريس الشهير على امتداد المتوسط شمال سيناء أما ببلوس بلوتارك فالارجح انها صيغة يونانية من « بيب » **Byb** « ال » **El** ، وهو « العال » إله الساميين . وجذر « بيب » يعنى « القبر » أو « التربة » كما فى قولنا « بيبان الملوك » بمعنى « قبور الملوك » ، وجذر « بيب » موجود فى « يباب » و « تباب » العربية بمعنى « تراب » . فنحن بإزاء قبر اوزيريس المتوفى .

وفى احدى صيغ الرواية أن تابوت اوزيريس الذى ضم جثمانه طفا على أمواج النيل حتى بلغ

شاطىء ببلوس . وفى هذه الحالة يكون التابوت قد طفا على أمواج الفرع البلوزى الذى كان يصب فى خليج الطينة فى « بحر العريش » ، أو طفا حتى ببلوس ، حيث كان قبر اوزيريس . وسواء أكان اوزيريس أو « خب » - « جب » - « ايوب » قد حمل فى مقطف « ناعسة » - « ايزيس » أو فى تابوت ست قاتل أخيه ، فليس هناك أى فرق جوهرى بين الروايتين ، إذ أنه لا ينبغى أن ننسى أن فيضان النيل لم يكن سوى دموع ايزيس وهى تولول على موت اوزيريس . والفرق الظاهرى بين الروايتين ناجم عن الانتقال بتأثير التوحيد والاوهيمرية من عبادة روح الطبيعة إلى الانثربومورفية أو التأنيس فى قصة الإله الممزق .

ومع ذلك فإن صيغة « ناعسة وايوب » هى صيغة متوسطة بين الكونية الشاملة فى قصة آلام اوزيريس والانثربومورفية الكاملة فى قصة ايوب المبتلى . ففى حالة ايوب المصرى نواجه موتيفات الموت والدفن والبعث وهى موتيفات لا نواجهها فى قصة ايوب الواردة فى التوراة . فالحوار بين ايوب المصرى والدود الذى يطعم على جثته حوار لا يمكن أن يدور إلا بعد نزول الجثمان فى اللحد . ومن الواضح أن « العش » الذى بنته « رحمة » لأيوب على شط بحر العريش ليس إلا الاسم المهذب للحد ، فنحن نرى ناعسة تهيل عليه التراب حتى يرتفع إلى ضريح عال . (لاحظ أن الاسم يتغير فجأة من « ناعسة » إلى « رحمة ») .

كذلك نحن نعرف أن نساء مصر فى مصر القديمة كن يحلقن أو يقصصن شعورهن ويلطخن وجوههن بالنيلة فى فترة الحداد القومى على وفاة اوزيريس ، لا شك تأسيا بما فعلته ايزيس بعد موت زوجها ، وهو بالضبط مافعلته ناعسة بعد أن وارت ايوب فى « العش » (= القبر) الذى أقامته . أما بعث ايوب فكان بدعك جسده بنبات الرعراع .

وبعث ايوب موصوف بنفس الطريقة التى وصف بها بعث اوزيريس فى ببلوس ، أى انه بعث فى صورة شجرة نمت على الشاطىء وكانت بمثابة عمود فى قصر عشتروت ملكة ببلوس (وهى ايزيس الفينيقية) . ولكن بينما نجد أن شجرة اوزيريس رمز للقضيب ، نجد أن شجرة الورد وشجرة الياسمين اللتين نبتتا على قبر أيوب رموز فردوسية .

وهكذا بنى لأيوب قصر كقصور الجنة بعد قيامته من بين الأموات . وقصر ناعسة فى الموال المصرى ليس إلا قصر عشتروت فى رواية بلوتارك . ومع ذلك فإن الصيغة المصرية المعروفة فى الفيوم ، لو فهمناها فى ضوء المعتقدات الدينية الاسلامية وغيرها ، توحى بأن بعث أيوب ، بل والاتحاد الجسدى بين ناعسة وايوب ، قد تما فى الجنة وليس فى الأرض ، فالقصر وحديقة الزهور والغرام مع حورية من الحور يستدعى للذهن الفكرة التقليدية عن نعيم الجنة .

وفى رموز القدماء نجد أن المجازات المتعلقة بالبعث هى فى آن واحد أرضية وسماوية . ويكفى

أن نفكر فى الشجرة التى تفقد أوراقها كل شتاء لنفهم معنى فقدان «ناعسة — ايزيس» لضفائرها التسعين الرائعة بعد موت «ايوب — اوزيريس» ، ولنفهم كيف ان بعث إله الاخصاب ، كبعث الطبيعة فى الربيع ، هو المعجزة التى ترد لناعسة ضفائرها الرائعة مثلما تكتسى الأشجار بالأوراق مع عودة الربيع . وبالمثل نرى ان ناعسة نزلت مختارة عن ضفائرها الرائعة وقدمتها قربانا لقاء ثلاث فطائر كانت أهمها مصنوعة من القمح وتحمل «علامة منوّرة» ، وهذه فى طقوس كعك العيد إلى اليوم تمثل عند الاقباط والمسلمين فى مصر اشعة الشمس المنبثقة من مركزها .

ومن هذا نجد أنه ليس من العسير أن نرى أن مضمون هذا الموال ، وعلى الأرجح أيضا قالبه وموسيقاه ، هى بقايا لاتزال حية من الأدب الوثنى فى مصر القديمة معربة فى العربية الدارجة مع تحويرها بما يتمشى مع عقيدة التوحيد بقدر الإمكان ومطورة فى اتجاه الأنثربومورفيه ، أى «التأنيس» بتحول الآلهة إلى ابطال ، وبتحول الأساطير المجازية إلى أحداث ومغامرات فى الحياة اليومية . وهذا التحول لا بد أنه حدث إلى حد ما أيام مصر المسيحية قبل مجيء الاسلام واللغة العربية ، ففى تلك الفترة اختلطت قصة «جب» بسيرة «أيوب» المتوارثة عن التوارة . وفى العصر الاسلامى لم تتطور القصة كثيرا لأنها مشتركة فى كافة أديان التوحيد .

كذلك ليس من الصعب أن نلاحظ أن صياغة هذا الموال فى صورته الحالية تم فى عصر قريب نسبيا هو العصر المملوكى قبل الفتح العثمانى (١٥١٧) . ففى العصر الوسيط بدا المملوك فى شبابه وجماله وسؤدده وكأنه المقابل لاله الاخصاب . وفى العصر المملوكى ، بل وربما فى العصر الفاطمى منذ نحو ١٠٠٠ ميلادية تمت ترجمة أو اقتباس الملاحم والاناشيد الدينية القديمة إلى اللهجات العربية . وكان هذا بمثابة انتقام الجماهير الشعبية من الأدب الرسمى والفن الرسمى الذى صفى كل فن تشخيصى وكل أدب اسطورى أو رمزى وكل معتقدات فولكلورية من موروثات مصر الوثنية باسم التوحيد وتحطيم الاوثان .

ولم يمكن اقتلاع المعتقدات والآداب الفولكلورية فنبتت جذورها تحت التربة قرونا طويلة ثم اينعت وازدهرت اروع ازدهار بعد سقوط الامبراطورية العربية .

* * *

وهكذا امكنت المحافظة على «الملاحم» (البابات **epopeia**) والرومانس (السير) الآتية فى صيغتها العربية : «سيرة بنى هلال» التى اشتهرت في مصر باسم «قصة أبو زيد» و «سيرة عنترة» و « سيرة الزير سالم » و « سيرة الأميرة ذات الهمة » ، و « سيرة سيف بن ذى يزن » ، و « سيرة الظاهر بيبرس » و « سيرة فيروز شاه » ، و « سيرة على الزيبق المصرى » بالإضافة طبعا إلى « ألف ليلة وليلة » . هذه الملاحم أو السير ازدهرت فى العصر المملوكى الذى كان بحق عصر الازدهار

SS

الادبى والفنى فى العالم الاسلامى . وكان هذا العصر فى الوقت نفسه عصر يقظة الوعى القومى على المستوى الشعوبى . وقد تميز هذا العصر الشعوبى بأنه قبل الاسلام دينا جامعا للشعوب الاسلامية ، ولكنه رفض سيطرة التقاليد الأدبية والاثنية والعرقية والسياسية الموروثة عن العصر العربى الكلاسيكى . كان هناك شيء من هذه اليقظة شبيه من موقف مهيار الديلمى من العروبة والاسلام : رفض العروبة وقبول الاسلام . وفى اوروبا الوسيطة كان هناك موقف مماثل حيث حافظ الاوربيون على التراث الادبى الوثنى اليونانى والرومانى بل والقوطى وهو تراث لم يتفق تماما مع الأفكار المسيحية . ولكن بعد عدة قرون من تحطيم الاوثان بلا هوادة ومن القمع الكنسى المنظم لآلهة القدماء ولمعتقداتهم الدينية ، جرى صبغ الأساطير الاوربية والفولكلور الاوربى الوثنى بالصبغة المسيحية لكى يتيسر حفظها ويزداد استيعابها فى الروح الاوربية .

وكان الفضل فى ذلك لفطنة عدد من آباء الكنيسة ، مثل القديس أوغسطين **St. Augustine** ولاكتانس **Lactantius** وفولجانس **Fulgentius** وترتوليان **Tertullianus** ولعدد من علماء الدين المتفقهين ، مثل فيليب دى فيترى **Philippe de Vitry** وبيير برسوير **Pierre Bersuire** وآلان الجزائرى **Alanus de Insulis** .

سمحت الكنيسة بامتصاص هذا التراث الوثنى فى الرمزية المسيحية ثم فى الأدب الشعبى . ولكن الفضل الأكبر يرجع إلى شعوب اوروبا وشعرائها الجوالين المبدعين منذ التروبادور **Troubadours** والمنيسنجر **Minnesingers** أن كل ذلك حدث بعد انهيار الامبراطورية الرومانية . وهكذا كتبت حياة جديدة ليس فقط لاوليس **Ulysses** وبنيلوب **Penelope** ولكن أيضا للأبطال الاسطوريين الافظاظ المتبربرين الذين جاءت بهم الأقوام الجرمانية مثل الملك آرثر **Arthur** وفرسان المائدة المستديرة ، حين وجدوا لأنفسهم مكانا فى نظام الرمزية المسيحية .

وفى مصر حافظ « المداحون » ، وهم منشدو الشعر الدينى وحافظت الطرق الصوفية على الأدب الدينى المتوارث عن مصر القديمة . أما « الشعراء » فقد حافظوا على الأدب القومى الدنيوى القديم . ولحسن الحظ نلاحظ أن الامتصاص كان فى كثير من الأحيان ناقصا أو مشوها ، لأن هذا النقص أو التشويه يساعدنا على تحديد تاريخ الامتصاص فى مراحل أسبق .

مثال ذلك : فى سيرة « الأميرة ذات الهمة » ، بينما نجد ان الاطار اسلامى مائة فى المائة (فى بلاط الخليفة) نتابع عمليات عسكرية جرت فى عهد الملك عبادة والملك الحارثة ، وهما من ملوك النبط فى الأردن وقد عاشا فى القرن الثانى وفى القرن الأول قبل الميلاد ودخلا فى مواجهات حربية مع جنرال رومانى يدعى سفيروس (ساويرس) **Severus** .

والذى نعرفه عن مملكة النبط هذه انها كانت فى شمال الجزيرة العربية وكانت عاصمتها بترا **-Petra**

ss

، وانها امتدت من القرن الرابع قبل الميلاد حتى القرن الثانى بعد الميلاد . وقد ضمتهما الامبراطو الرومانية إليها عام ١٠٦ ميلادية فى عهد الامبراطور تراجان . وكان منهم ملوك عديدون يلقب بعبادة وبالحارثة . أما أسرة سفيروس **Severus** فهى أسرة من الأباطرة الرومان من أصل فينب حكموا روما من ١٩٣ ميلادية إلى ٢٣٥ ميلادية ، وتعاقب فى الحكم منهم سبتموس سفيرو **Septimus Severus** وكراكللا **Caracalla** وجيتا **Geta** وهليو جوبال **Heliogabalus** وسفيرو الكساندر **Severus Alexandre** ، وقد اشتهرت عهود هؤلاء الأباطرة بأنها الفترة التى تبلور القانون الرومانى فى ارفع صورة له .

فالمعارك المشار إليها فى سيرة «الأميرة ذات الهمة» إما انها كانت نحو ١٠٦ ميلادية الامبراطور تراجان عند أفول مملكة النبط واستيلاء روما عليها ، وإما فى عهد سبتموس سفيروس أى نحو ٢٠٠ ميلادية ، وفى هذه الحالة تمثل هذه المعارك حربا استقلالية متأخرة نسبيا . أما اذا كا قد جرت فى عهود عبادة والحارثة فمكانها إذن فى القرن الأول ق . م . والفرض الثانى أرجح . أى المعارك تشير إلى حرب حاولت فيها مملكة النبط استرداد استقلالها من الرومان فى عهد سبتم سفيروس نحو ١٩٦ ميلادية .

وبالمثل نجد أن فى « سيرة بنى هلال » المشهورة بالتغريبة نجد أن بلاط السلطان والجازية ، المجازفة بإرسال الحملة إلى المغرب ارسلوا الفارس الأسود أبازيد إلى تونس الخضراء عبر م ليستكشف الطريق كما تفعل طلائع الجيوش . وفى منتصف الطريق من الاسكندرية إلى برقة اعتر طريق ابى زيد وحش كأبى الهول فى قصة اوديب ، وطرح عليه ثلاثة اسئلة ملغزة ، وحين استط ابو زيد حل الألغاز الثلاثة ، جرد أباالهول من قوته تماما حتى أصبح تحت رحمته . وكان فى استط ابى زيد أن يفتك بأبى الهول ، ولكن الوحش بادر بشهر اسلامه ونطق بالشهادتين فعفا عنه ابو ز والمعروف أن تغريبة بنى هلال كانت فى القرون الأولى من ظهور الاسلام وبذلك لا تفسير لـ ابى الهول والغازه الثلاثة إلا أن تكون هناك رواسب هللينية وثنية فى التراث الفولكلورى العر

وبالمثل نحن نجد أن « البحث » عن « الجزة الذهبية » وهو موضوع مغامرات جيسون **on** فى الأدب اليونانى و الميثولوجيا اليونانية القديمة يتكرر فى صورة أخرى فى « سيرة سيف بن يزن » ، وقد اختلط بآثار من « أعمال هرقل الاثنى عشر » ، وبآثار من البحث عن « الو المقدس » المعروف باسم « سان جرال » **Saint Graal** أو **Holy Grail** فى سيرة الملك آرثر وفر المائدة المستديرة ، ومع كل هذا بعض المؤثرات الديونيزية . و « البحث » فى الملحمة المصرية البحث عن « كتاب النيل » بأمر من ملك الحبشة كشرط اشترطه الملك على سيف بن ذى بوصفه صداقا لبنته الأميرة عاقصة . وتجرى الرواية ان من امتلك هذا الكتاب أمكنه أن يسيطر فيضان النيل ، بل أن يغير مجرى هذا النهر المقدس .

وقد بقيت روح مصر محفوظة خلال آلاف السنين فى هذا الأدب القومى الذى يضم الملاحم والسير والمدائح الدينية والمواويل التى تعبر عن ضمير مفطور على الحس الاخلاق وعن أعماق بلا حدود ، ويضم علاوة على ذلك ثروة من الشعر الغنائى تتجاوز كل خيال وتضاهى فى روعتها خير ما ابدعته الانسانية طوال تاريخها . وتتجلى العبقرية الأدبية المصرية أكثر ماتكون فى الشعر الجنائزى الشعبى حيث تختلط الحياة بالموت اختلاطا حميما . فالمراثى المفجعة بعاطفتها الحنونة وبشهوانيتها الجارحة وبتأملاتها الميتافيزيقية من كل مانجده فى عديد الندابات ليست من وحى المسيحية أو الاسلام وإنما من تراث مصر القديمة .

* * *

ومع ذلك فكل هذه الثروة الطائلة قد ضاعت وغاصت فى الصمت الأبدى الذى ضرب اطنابه فى الريف المصرى ولم يبق منها إلا همهمات بعيدة منبعثة من الأشباح الساكنة فى القرية المصرية . وأصوات هذه الأرواح الضائعة لا تصل إلى المدينة المصرية . وحين تسمع المدينة أصداءها الخافتة ، عادة عن طريق الفنانين شبه الأميين الذين يبثونها من خلال الاذاعة والتليفزيون ، تكون قد شوّهت وجردت من قيمتها الأصيلة لكى ترضى أذواق البرجوازية الصغيرة الجديدة الجاهلة المحبة للمتعة الفجة . فهذه الطبقة لا تدرك أن هناك ماهو أفظع من موت الأرواح المنسية عبر القرون ، وهذا هو الموت الأدبى والمدنى الذى يحل بالأحياء الضائعين من فرط نسيان الذات أو العجز عن تجاوز الذات .

ss

الباب الأول

عباس العقاد

١

تأملات فى أدب العقاد (١)

كان أول كتاب قرأته للعقاد هو كتاب «الفصول» الذى صدرت طبعته الأولى فى ١٩٢٢ عن الناشر «المكتبة التجارية بشارع محمد على بمصر لصاحبها مصطفى محمد» ، وهو مجموعة مقالات أدبية واجتماعية وبعض الخطرات التى تشبه مايسمى « بالافوريزم » فى اللغات الاوربية وهى الأقوال المأثورة أو الحكم والأمثال المبلورة فى كلمات قليلة .

قرأت هذا الكتاب عام ١٩٢٧ ، وكنت يومئذ فى الثانية عشرة من عمرى ، وفهمت أكثر ماجاء فيه رغم أن قوامه كان دراسات جادة فى الفلسفة والأدب والفن وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الجمال ، دراسات جادة عن نيتشه وفكتور هوجو وماكس مولر وجوستاف ليبون وكارلايل وطاغور وغاندى والمعرى وابن زيدون ومختار وراغب عياد ، إلخ ... وهى مقالات نشرت فى المجلات والصحف المصرية بين ١٩١٤ و١٩٢٢ كمجلة « المقتطف » و« الأفكار » وجرائد « المؤيد » و« الأهالى » ، إلخ ... ولما كان العقاد قد ولد عام ١٨٨٩ ، فمعنى ذلك أنه كتب دراسات كتابه « الفصول » بين سن الخامسة والعشرين وسن الثالثة والثلاثين ، وهى أنضج سنوات الشباب .

وبعد كتاب « الفصول » قرأت من العقاد كتابه « مطالعات ، فى

الكتب والحياة » الصادر عام ١٩٢٤ عن المطبعة التجارية ، ثم « ساعات بين الكتب » ، ثم « مراجعات فى الفن والأدب » ، وكلها من حصاد العشرينات . وفى ١٩٣٠ قرأت ديوان العقاد الصادر فى أربعة أجزاء مجموعة فى مجلد واحد عام ١٩٢٨ عن مطبعة المقتطف ، ولم أكن أعرف العقاد شاعرا إلا منذ رثائه لسعد زغلول عام ١٩٢٧ .

أما فى الثلاثينات فقد قرأت من العقاد ديوانيه « وحى الأربعين » ، و« هدية الكروان » ، وكتابه عن « ابن الرومى » وكتابه « سعد زغلول : سيرة وتحية » وكان هذا آخر ماقرأت بين شوامخ العقاد فى الثلاثينيات ، ثم قرأت بعض أعماله الثانوية مثل « تذكار جيتى » وديوانه « اعاصير مغرب » و« عالم القيود والسدود » . أما كتابه « عقائد المفكرين فى القرن العشرين » فلم اقرأه إلا أيام الحرب العالمية الثانية . وفى الاربعينات تابعت بعض أدبه الدينى .

ولكن العقاد الذى أعرفه وتأثرت به انتهى نحو ١٩٣٧ أو على الأصح منذ انضمامه إلى السعديين بعد خروجه على الوفد .

كان العقاد أول مؤثر ضخم فى حياتى الفكرية والأدبية . وكنت مفتونا به منذ صباى بسبب إيمانه المطلق بالحركة الوطنية والدستورية بقيادة الوفد وتحت زعامة سعد زغلول ثم مصطفى النحاس ، أى بسبب عدائه الذى لا يلين للاحتلال البريطانى وللملك . وكنت أتابع مقالاته السياسية الملتهبة منذ ١٩٢٤ حين كنت فى التاسعة من عمرى ، أى قبل أن أعرفه أديبا . فلما عرفته أديبا دخلت تحت سلطانه الادبى كما دخلت تحت سلطانه السياسى . فكان لذلك أثر عميق فى حياتى حتى بعد أن تمردت على فلسفة العقاد .

وهل كانت للعقاد فلسفة ؟ نعم ، كانت للعقاد فلسفة . كنت فى هذه السن المبكرة ولنسمها مرحلة الدراسة الثانوية بين الابتدائية فى ١٩٢٦ والبكالوريا فى ١٩٣١ متفتح العقل متوقد الوجدان واسع الخيال نهما للمعرفة باحثا عن عقيدة أو معتقدات أسمى من عقيدة العوام أو معتقداتهم ، أى أكثر إقناعا للعقل وإلهاما للقلب وتحقيقا لآمال البشر وأشد إيضاحا لألغاز الكون ، أى باختصار باحثا عن فلسفة للإنسان وللوجود .

كنت فى مرحلة الدراسة الابتدائية ، بين ١٩٢٢ ، ١٩٢٦ ، أى بين سن السابعة وسن الحادية عشرة ، قد اهتبلت كل ماوقع تحت يدى من روايات المغامرات وروايات الفرسان والقرصان وروايات الجريمة البوليسية والجاسوسية . وفى الأولى الثانوية بدأت القراءة الجادة فالتهمت أكثر المنفلوطى وحافظ ابراهيم [illegible] ثم سنة بعد أخرى التهمت العقاد والمازنى ثم سلامة موسى ثم طه حسين ، ومعهم طائفة كبيرة من القصص الاوربى المترجم ترجمة أدبية بأقلام محمد السباعى وعباس حافظ واحمد لطفى جمعة واحمد حسن الزيات ، ولاسيما قصص موباسان وتشيخوف وجوته أما

شعر شوقى وشعره المسرحى فكان رفيق صباى طوال الدراسة الثانوية .

وقد وجدت فى العقاد وفى بعض كُتّاب جيله ، كالمازنى وهيكل وسلامة موسى وطه حسين الكثير مما كنت أبحث عنه ، لكن العقاد وحده بدا لى آنئذ ، أى خلال أعوام ١٩٢٧ ، ١٩٢٨ ، ١٩٢٩ ، أنه القادر على تحريك وجدانى والاجابة على كثير من تساؤلاتى الفكرية والأدبية والفنية . لهذا قرأت « الفصول » و « المطالعات » و « المراجعات » و « ساعات بين الكتب » جملة مرات حتى قبل أن أتم دراستى الثانوية .

بدأت بقراءة « الفصول » ، وخُيّل إلىّ أنى فهمت هذا الكتاب ، وما لم أكن أفهمه بعقلى كنت أفهمه بوجدانى . وكنت أقرأ فيه بحوثا اسمها « نظرات فى فلسفة المعرى » فأفهم منها أن المعرى لم يكن شاعرا فحسب وإنما كان « فيلسوفا » أيضا .

وحين كبرت وقرأت متون أفلاطون وارسطو وبيكون وديكارت واسبينوزا وكانط وهيجل إلخ ... بين الاوربيين ومتون ابن سينا وابن رشد وابن عربى إلخ ... بين العرب ، أدركت أن الفلسفة تخصص قائم بذاته بين العلوم والفنون الانسانية ، وأدركت أن المعرى لم يكن فيلسوفا وإنما كان « متفلسفا » ، كما ادركت أن العقاد نفسه ، رغم المسحة الفلسفية السائدة فى أكثر أعماله ، لم يكن فيلسوفا وإنما كان « متفلسفا » ، أو فلنقل أنه كان « مفكرا » ، فالمفكر هو الفيلسوف غير المحترف بمعنى غير المتخصص . وهذه ليست طبقة من طبقات الفلسفة والفلاسفة ، وإنما هى أيضا وظيفة من وظائف الفكر أو لعلها تخصص من التخصصات . ومن الناس من اختص بأن يكون ترجمان الخاصة للكافة .

وقد يبدو أن هناك نوعا من التناقض فى قولنا أن هناك نوعا من التخصص يقوم على « اللاتخصص » . نعم ، هذا النوع موجود ، وهو قائم على تكامل الفكر والحياة أو على تحويل الفلسفة أو العلم أو الأدب أو الفن إلى موقف من الحياة . فالمفكر نوع من « الحكيم » الذى يرى الحياة والكون من منظور واحد أو بمنظار واحد أو **Weltanschauung** كما يقول الألمان أى من « نافذة على الدنيا » يطل منها فيرى كل شىء مترابطا ، ولا تحجب التفاصيل عنه الصورة الكاملة فلا يعود يرى الغابة من الأشجار .

نعم ، الفلسفة ذاتها ، رغم تعاملها مع الكليات ، يمكن أن تكون فرعا متخصصا من فروع النشاط الفكرى ، وهى بحاجة إلى المفكر أو الحكيم ليترجمها إلى مجموعة من القيم المتجانسة التى تمثل موقفا متجانسا من الكون والحياة .

وليس معنى هذا أن المفكر أو الحكيم بالضرورة أعلى مقاما من الفيلسوف ، فمن الفلاسفة من نفذوا إلى جوهر الأشياء أو اقتربوا من الجوهر بحيث احتاج كل منهم إلى مفكرين ومفكرين ، جيلا

بعد جيل ليترجم فلسفتهم إلى مجموعة من القيم المتجانسة فى الكون والحياة . ومن الافذاذ من جمع بين الفلسفة والحكمة مثل برتراند راسل الذى نجده فيلسوفا حكيما أو مفكرا فى بقية مؤلفاته . وبعض العلماء أو الأدباء أو الفنانين يجمع بين العلم أو الأدب أو الفن وبين الحكمة أو الفكر .

ماذا كان العقاد على وجه التحديد ؟ هل كان فيلسوفا ؟ طبعا لا ، فنحن لا نعرف له نظرية متكاملة فى الفلسفة من ابتكاره ، وإنما نستطيع دون عناء أن نرى أنه كان متشربا بفلسفة معينة هى الفلسفة « الترانسندنتال » . التى كانت بداياتها فى الفيلسوف السويدى الروحانى سويدنبورج (١٦٨٨ — ١٧٧٢) ، ثم بلغت قمتها فى الكاتب الاسكتلندى توماس كارلايل (١٧٩٥ — ١٨٨١) ، الذى كان اكبر عدو للمادية وللعقلانية ولمذهب المنفعة فى انجلترا نحو منتصف القرن التاسع عشر ، وفى الكاتب الامريكى ايمرسون (١٨٠٣ — ١٨٨٢) ، وربما بعض المثاليين الانجليز من أمثال أ . س . برادلى وبرنارد بوسانكية فى القرن التاسع عشر . إلخ ...

وعفوا إذا كنت أعود إلى الاسم الاجنبى للفلسفة « الترانسندية » ، وهى حرفيا تعنى « التجاوزية » ، ولكن عثمان امين رحمه الله ابتكر لها كلمة « البرانية » فى مقابلة « الجوانية » .

وشاع هذان الاصطلاحان حتى ابتذلا ولم تعد لهما معالم واضحة . و« الترانسندية » أصلا تعنى باختصار شديد أن معرفة الحقائق العليا تقع خارج متناول العقل الانسانى وانها تنبع من مسلمات تتجاوز الاثبات بالمشاهدة والتجربة . فماهو « ترانسندى » يتجاوز حدود المعرفة وحدود التناول العقلى . وقد كانت لهذه الفلسفة بعض الجذور فى المثالية الألمانية منذ كانط .

ولست أزعم أن العقاد كان مفكرا « ترانسنديا » أو « تجاوزيا » فحسب ، ولكننى اقصد انه كان متأثرا بهذه الفلسفة غاية التأثر ، ولا سيما كما نجدها عند كارلايل . ومع ذلك فقد كان العقاد بوجه عام مفكرا توفيقيا أو تلفيقيا لعديد من الفلاسفة الالمان من كانط إلى نيتشه مرورا بشوبنهاور وفيخته ، ونستطيع أن نقول باطمئنان أن العقاد كان بوجه عام داخل تيار المثالية الاوروبية ، ولا سيما فى وجهها الالمانى وفى وجهها الانجليزى . ومع ذلك فالفلسفة الترانسندية كانت فيما يبدو أقوى مؤثر فى حياته الفكرية .

وكنت فى صباى أقرأ كلمات العقاد فى « الفصول » فى سبيل الحق والجمال والقوة أحيا ، وفى سبيل الحق والجمال والقوة اكتب ، وعلى مذبح الحق والجمال والقوة أضع هذه الأفكار المخضلة بدم فكر ومهجة قلب ، قربانا إلى تلك الاقانيم العلوية ، وهدية من السحاب إلى العباب » .

قرأته ألف مرة ، فاحسست أولا انى واقع تحت تأثير سحر عظيم ، تعويذة ألقاها كاهن عظيم يترجم لنا أسرار الوجود . وكان فى القاموس شبه الدينى الذى يستخدمه العقاد مايوحى بهذه الكهانة . فهو إذ يقول : « فى سبيل الحق » ، إنما يذكرنا بقول الشاعر : « ألا فى سبيل الله ماأنا

فاعل » ، وهو يحدثنا عن « المذبح » و « القربان » و « الاقانيم » .

لغة كلها من مفردات القاموس الدينى . ومع ذلك تحسب بأنك خرجت من دائرة الدين ودخلت فى دائرة الفلسفة والأدب وعلم الجمال ، وأن هذه « الاقانيم » التى يتحدث عنها العقاد ليست من اسماء الله الحسنى ولكنها الثالوث الذى استغنى به فلاسفة أوربا فى القرن التاسع عشر عن ثالوث المسيحية (الاب والابن والروح القدس) ، وعن ثالوث الثورة الفرنسية (الحرية والمساواة والاخاء) ، وعن ثالوث الكنيسة الكاثوليكية (الايمان والأمل والاحسان) .

تحس باننا خرجنا من دائرة الدين إلى دائرة الفلسفة والادب وعلم الجمال حين نقرأ أن العقاد يقدم ثمار قريحته « هدية من السحاب إلى العباب » . والصورة تبدو غريبة أول الأمر لأن السحاب ، (وهو العقاد الذى يجود بالغيث) ، مكانه فى الأعالى ، بينما « العباب » دان على البسيطة ، والصورة تبدو غريبة . ثانيا لأن العقاد يبدو فيها كالإله المعطى واهب الخير ، بينما يبدو المتلقى ، أيا كان توصيفه ، فى موقف المحتاج لفيض العقاد .

فإذا قرأنا فى ختام « المقدمة والإهداء » أن العقاد يخاطب « القدرة التى يبدأ منها كل شىء وإليها يعود » ، عرفنا أنه إنما يتحدث عن قدرة عظمى فى الكون أزلية أبدية ، شبيهة بالقدرة الإلهية ، أو على الأصح بديلة عنها أو صورة مختلفة عنها . وهى ليست القدرة الإلهية نفسها ، لأننا لم نتعود أن نخاطب الله فنقول كما قال العقاد : « فإلى تلك القدرة أتوجه بقربانى ليكون لى نصيب من عملى ، وعسى أن يكون لعملى نصيب منها » .

فالانسان فى العرف الدينى لا يحتجز لله « نصيبا » من عمله وكأنه زميل له فى شركة ، فالمفروض أن الله يملك الأرض وماعليها . وفكرة العقاد من مجازات الآداب الوثنية ، فهى تذكرنا بمانقرؤه عند اليونان فى أدب هسيود (الثيوجونيا) من أن المارد بروميثيوس صاحب الدهاء غش الآلهة فى نصيبها من القربان الذى قدمه لها فجمع عظام الثور الضحية وغطاه بشحم الثور فكان من كوم عظيم ، أما اللحم فأعطاه للبشر لأنه كان محبا للبشر ، ثم سرق نار الآلهة واعطاها للبشر ، فعاقبه زيوس ، كبير الآلهة ، بأن غلله على جبل القوقاز وأرسل إليه نسرا ينهش كبده كل نهار إلى أبد الآبدين .

أو فلنقل أن العقاد فى « مقدمة وإهداء » « كتاب الفصول » كان بالفعل يخاطب الله الذى آثر العقاد لأسباب فلسفية أن يسميه « القدرة » المثلثة العظمات (الحق والجمال والقوة) . وقد جرت العادة أن يهدى الكُتّاب كتبهم إلى أشخاص من البشر أحباء لهم أو ذوى فضل عليهم أو على المجتمع ، ولكن العقاد الشاب لم يجد بين البشر من يستحق أن يهدى إليه أدبه ، هذا الذى يسميه قربانه ، فتوجه به مباشرة إلى الله أو إلى « تلك القدرة » ، راجيا أن يكون لأدبه نصيب من نفحات القدرة الإلهية .

وكتاب « الفصول » ليس كتابا فى التصوف أو الدين والروحانيات أو الابتهالات الدينية حتى يجوز التوجه به إلى الله ، ولكنه كتاب أكثره فى النقد الأدبى وأقله فى الأفكار الفلسفية . ولذا يبدو هذا الإهداء محيرا . ولكن الحيرة لا تلبث أن تزول اذا نحن نظرنا إلى موقف العقاد الفلسفى من طبيعة الفن والأدب بعامة ، ومن الشعر على وجه الخصوص . بل لا تلبث الحيرة أن تزول اذا نحن نظرنا إلى موقف العقاد الفلسفى من عظماء الرجال الذين اصطلح الناس على تلقيبهم بالعباقرة فى مجال من مجالات الحياة ، ومن كان كارلايل يسميهم « بالأبطال » .

« العباقرة » أو « الأبطال » (والصفوة عموما) فى نظر العقاد فيهم من القبس الإلهى أكثر مما فى غيرهم من البشر ، وبهم من الاستعداد لاستقبال الوحى والتواصل مع سر الكون أكثر مما بسائر الناس والدليل على ذلك قول العقاد فى « مقدمة وإهداء » كتاب « الفصول » ان الحق المطلق والجمال المطلق والقوة المطلقة هى « جوهر الحياة : نصيب كل امرىء من الحياة على قدر نصيبه منه » . ومعنى هذا بصراحة انعدام المساواة بالاكتساب أو بالظروف أو نتيجة لظهور المجتمع المدنى فى تاريخ الانسانية كما كان جان جاك روسو يحب أن يقول ، وانما انعدامها بالفطرة أو بالجبلة الأولى .

فعند العقاد أن لكل من الاحياء نصيبا مختلفا من « جوهر » الحياة ، بغض النظر عن اختلافهم أو اتفاقهم فى عرض الحياة ، وهى نظرية تناقض الفكر الدينى التقليدى ، وهو اننا جميعا أولاد آدم وحواء (كلكم لآدم وآدم من تراب) ، أو اننا « كلنا أولاد تسعة » كما يقول العوام . هذه النظرية القائلة بأن فى الصفوة نصيبا أكبر من القبس الإلهى أو من الشرارة الأولى نجدها شائعة فى اكثر الفلسفات المثالية والرومانسية منذ أقدم العصور : نجدها بأشكال مختلفة فى فيثاغورس ، وفى افلاطون ، وفى افلوطين ، وجماعة الافلاطونية الحديثة ، وفى مدرسة الهرامزة ، والعارفين بالله أو « الواصلين » أو « الغنوصيين » كما يسمون فى تاريخ الفلسفة والاديان ، بحسب القرب أو البعد من العقل الأول كما يقول افلاطون ، أو بحسب القرب أو البعد من نافورة الضياء فى مركز دائرة التاسوع ، كما يقول افلوطين ، أو بحسب مقدار العصيان الأول ونحن لا نزال فى عالم الأرواح قبل خلق العالم المادى ، كما تقول ديانة الهرامزة .

والعقاد إذن حين يقدم صحائفه قربانا « على مذبح الحق والجمال والقوة » لا يقصد أن يقول فى تعال مبتذل إن أدبه هو الغيث الذى يسقى الأرض أو يملأ المحيط ، وإنما يريد أن يقول أن السحاب هو ابن العباب ، منه خرج وإليه يعود ، فهو الجزء والمحيط هو الكل ، وربما كان متضمنا فى المعنى أن غيث السحاب مصفى من ملح البحر بمعنى أن الادب أو الفن أو الفكر هو رحيق الكون ، ولكن ما جدوى هذه الآرزة العبثية اذ يعود العبث العبقرى بعد كل هذا الاستقطار إلى البحار المالحة ؟

قال شلى فى قصيدة « فلسفة الحب » :

« النوافير تمتزج بالنهر ،
« والأنهار تمتزج بالمحيط .
« إلى الأبد تمتزج رياح السماء
« فى عناق العاشقين .
« لا شيء فى الدنيا يعيش منفردا :
« فكل شيء بقانون إلهى
« يمتزج بكيان كل شيء ،
« فلِمَ لا يمتزج بكيانك كيانى ؟

وهكذا يبدأ شلى بنفس الموقف الذى نجده فى العقاد . ونحن نعرف أن شلى والرومانسيين الانجليز كانوا من المؤثرات المحققة فى تكوين فكر العقاد ومشاعره . غير أن هذا الاندماج الكونى يقف فى العقاد عند مرحلة عودة الجزء إلى الكل « السحاب إلى العباب » أما عند شلى ، فهو يبدأ هكذا ولكنه ينتهى باندماج كل شيء فى كل شيء ، على طريقة المتصوفة الحلوليين .

فالعقاد رغم مثاليته ورمانسيته لم يكن متصوفا ولا مؤمنا بالحلولية ولا مؤمنا « بالمونية » أى بوحدة الوجود على طريقة الحلاج والسهروردى والنفرى وابن عربى ، وإنما كان يؤمن بالفلسفة المثالية التقليدية القائمة على ازدواجية الفكر والمادة وازدواجية الجوهر والعرض وازدواجية المطلق والمحدود بالزمان والمكان . وهذه ليست إلا ازدواجية الله والكون كما نجدها فى الاديان ، مهما حاول الفلاسفة والمتفلسفون كسوتها بأزياء معقدة أو زاهية الألوان .

ss

٢

تأملات فى أدب العقاد (٢)

الدليل على أن العقاد كان ينتمى إلى المدرسة أو « التجاوزية » أو « الترانسندية » كما يسميها الاوروبيون ، وأنه كان تلميذا مخلصا لأيمرسون وكارلايل ، هو أنه كان من جهة يسلم بأن للكون أو للوجود « جوهرا » واجب الوجود ، وأنه كان من جهة أخرى يسلم بأن هذا الجوهر ليس بحاجة لإثبات وإنما هو ثابت بنفسه ، وهو ثابت بنفسه لأنه خارج نطاق الإدراك العقلى وغير خاضع لتأثير الإنسان .

وقد بدأت مشكلة التجاوزية أولا فى « علم المعرفة » الذى يسمونه « الابستمولوجيا » خلال القرن الثامن عشر حين ذهب الفيلسوف الاسكتلندى هيوم « ١٧١١ - ١٧٧٦ » إلى التشكيك فى قدرة العقل الانسانى على إدراك حقيقة الأشياء ، بل وعندما ذهب من قبله الفيلسوف الايرلندى باركلى « ١٦٨٥ - ١٧٥٣ » إلى التشكيك فى موضوعية معرفتنا بالعالم المادى .

وقد درج الناس من قبلهما ، منذ ارسطو بل وقبل ارسطو ، على اعتبار العقل أداة صالحة لإدراك الأشياء والحقائق - كما درجوا منذ افلاطون ، بل وقبل افلاطون وافلوطين ، على اعتبار الوجدان أداة صالحة لإدراك الاشياء والحقائق.

وليس المقصود فقط القدرة على معرفة أشياء الكون وخصائصها .

SS

ولكن المقصود أيضا القدرة على إدراك الحقائق المطلقة وفى مقدمتها وجود الله .

وقد أسس ارسطو نظريته فى المعرفة على موضوعية القوانين الأولية للفكر ، أى قدرتها على الإدراك العقلى للكون ومطلقاته ، وقمة هذه الفلسفة قولهم « ربنا عرفوه بالعقل » . أما المدارس الأفلاطونية فقد أسست نظريتها فى المعرفة على أن الكون وحقائقه المطلقة هى أصلا حاضرة فى داخلنا ولذا فنحن نعرفها بالفطرة أى بالذكريات « أفلاطون » أو بالفيض « أفلوطين » أو بالحلول **immanence** كما يقول فلاسفة وحدة الوجود . وقمة هذه الفلسفة هى البيت الشهير :

وتحسب أنك جرم صغير   وفيك التقى العالم الاكبر

ومنذ تشككات باركلى وهيوم فى قدرة الحواس والعقل على معرفة العالم الخارجى دخل علم المعرفة منعطفا جديدا كان أخطر مافيه أن الفيلسوف الالمانى الأشهر كانط « ١٧٢٤ - ١٨٩٤ » ، انتهى إلى أن أشياء الوجود معروفة لنا « كظواهر » ندركها فى إطار الزمان والمكان وهما صور من المدركات الحسية . أما « جواهر » الأشياء فهى غير قابلة للمعرفة و « الشىء فى ذاته » غير خاضع لإدراك الإنسان . أى لإدراك « العقل المجرد » أو « العقل الصيرف » أو « العقل النظرى » . ومع ذلك فبالعقل العملى ، وهو القانون الأخلاق ، يدرك الإنسان فكرة الحرية والواجب والخلود ووجود الله على أنها واجبة الوجود بموجب القانون الأخلاق أو « الأمر المطلق » .

وهكذا أعطى كانط بنظريته القائلة بأن « جوهر الأشياء » أو « الشىء فى ذاته » غير قابل للمعرفة دفعة للفلسفة التجاوزية أو الترانسندنتال ، سمها ماشئت من الأسماء .

وعند كانط أن الزمان والمكان فكرتان تجاوزيتان أو برانيتان ، تقعان خارج متناول العقل المجرد أو العقل الصيرف ، فهما فى ذاتهما غير قابلتين للمعرفة شأنهما فى ذلك شأن كل مايدخل فى محيط « العقل المجرد » من مسلمات سابقة على كل تجربة انسانية .

المعرفة إذن ممكنة عند كانط بالعقل العملى وحده ، وهو الذى ندرك به أن الاشياء ليست موجودة ولكنها « واجبة الوجود » .

وهذا معنى قول العقاد فى « مقدمة » كتاب « الفصول » : « فى الدنيا الحق . ولو كان كل مانشهده من الدنيا باطلا لوجب أن يكون وراء هذا الباطل المموه شىء صحيح لاتمويه فيه ، وهذا الشىء هو جوهر الحياة ، نصيب كل امرىء من الحياة على قدر نصيبه منه ، وهو « الحق » فمن عرفه لايسعه أن يعرض عنه ، ومن لم يعرفه فهو من هاوية الهلاك عنصره وإلى غير السماء قبلته ، وكل مالم يقصد به وجه هذا الحق فهو قشور الحياة المنبوذة لامن لبابها المدخر » .

ومفتاح كل هذه العبارة هو كلمة « لوجب » . فهى ليست تدليلا بالمنطق ولا بالقياس

« المنفعة » التى يراها من عرض الدنيا . فكأن « الجمال » الذى يحدثنا عنه ليس الجمال الحسى أو المادى العرضى القابل للفناء ، وإنما هو جوهر أبدى لا يبلى أبدا . وهذا هو جمال الفن وجمال الفكر وجمال الروح وجمال الكون وجمال الطبيعة ، باختصار : الجمال المجرد وليس الجمال المجسد أو الخاضع للحواس . هو الجمال الذى قال فيه الشاعر كيتس فى قصيدته « ترنيمة إلى إناء اغريقى » :

« الجمال هو الحق ، والحق هو الجمال :
هذا كل ماتعرفه فى الدنيا .
وكل مايلزمك أن تعرفه » .

لقد عاش كارلايل فى عصر الصراع الكبير بين العلم والدين فى القرن التاسع عشر ، ورأى الناس بين حائر قلق بسبب هذا الصراع وبين منحاز للعلم وفتوحاته ، يجد فيه كل الاجابات عن كل اسئلة الانسان ، ويلتمس فيه تفاؤلا يسيرا رخيصا يحل بالوهم كافة مشاكل الانسانية .

ووجد كارلايل شقاء عصره فى أن عصره كان يعيش بغير دين إلا الايمان بقوانين العلم وبالنجاح المادى و « برابطة النقد » بين افراد المجتمع . فقد الناس الدين الحقيقى لا لنقص فى المذاهب والمعتقدات ولا لنقص فى الكنائس أو دور العبادة ، ولكن لأن الدين نفسه تحجر فتحول إلى مجموعة من المعتقدات الحرفية البالية التى عجزت عن مواجهة قوانين العلم والمنطق فتزعزع إيمان الناس بالدين .

فالدين لا يزال مثلا يصر على المعجزات وعلى تجلى قدرة الله عن طريق خوارق الطبيعة . وهذه عند كارلايل كانت رموزا مقبولة فى الماضى ، أيام أن كان الانسان يعيش فى عصر الاسطورة والخيال ، أما الآن وقد انتقلت الإنسانية إلى عصر العقل والعلم فإن استمرار هذه الرموز فى البقاء يزعزع إيمان الناس بالله .

عند كارلايل أن الكون كله معجزة الله ، وأن القوانين الطبيعية نفسها هى التعبير عن الروح الإلهية وأن الطبيعة كلها خارقة للعقل . والله لا يُعرف بالعقل ولكن يُعرف من خلال رموزه الظاهرة التى يتجلى فيها لحواس الإنسان وإدراكه . وهذا معنى المجاز الذى يستخدمه كارلايل ، وهو أن كل ما فى الكون من رموز وطقوس وقوانين نعرف بها الله هى بمثابة ثياب خارجية يتخذها روح الوجود ليتمكن البشر من رؤيتها لأن معرفتها الحقيقية تتجاوز عقل الإنسان . والأغبياء لا يرون إلا الرمز أو الزى الخارجى ويتوهمون أنه الحقيقة فى حين أنه مجرد القشرة التى تخفى طيها اللباب الخفى .

وعند كارلايل أن الرموز تبلى كما تبلى الثياب وكلما تطورت الانسانية باكتشاف مزيد من قوانين الإدراك ومن قوانين الطبيعة ومن قوانين الأخلاق ومن قوانين المجتمع ، وجب أن تتجدد الرموز التى نعرف بها الخالق كما تتجدد الثياب الخارجية التى تستر جسد الانسان . فإذا لم تتجدد

صورة تملاها النفس لأنها تهواها ، وليس بسلعة تطلبها لأنها تفتقر إليها . والكون كله ماكنه وماميسمه ؟ أهو آية صانع مبتدع أم مسعاة كادح منتفع ؟ كذلك خير ما فى النفوس ماكان جماليا كهذا الكون ولم يكن نفعيا كعروضه ، لأن النفع عرضى ينتهى بغايته ، وأما الجمال فأبدى لا نهاية له » . (« مقدمة وإهداء » كتاب « الفصول ») .

ولا شك أن كل هذا الكلام يقع خارج الاطار الدينى التقليدى . فليس فى الفكر الدينى شىء يقول أن « الجمال غاية الدنيا التى لا غاية بعدها » ، اللهم إلا تلك المدرسة الصوفية التى ترادف بين الله والجمال ، وبالتالى يمكن أن نتصور أن الفناء فى الجمال هو فناء فى الله . ولا أظن أن العقاد كان من هؤلاء المتصوفة لأن فيهم اشراطا أخرى غير متوفرة فيه .

ومن يقل : « لسنا نعرف للوجود نفسه نفعا نبتغيه من ورائه ، ولا غاية نخلص إليها بعد مفارقته » ، إنما يتحرك بالقطع خارج الاطار الدينى التقليدى الذى حدد وجه الله واكتساب مرضاته فى دار الخلود غاية للانسان مسعاه فى الوجود . ومن يقل : « كلا ، لا نفع ولا غاية وراء الوجود غير العدم » ينفى ضمنا مبدأ الدار الاخرى لأنه لا يتحدث عن الوجود فى الزمان والمكان « أى على الأرض » ولكنه يتحدث عن الوجود جملة .

ومع ذلك فمن يتابع آراء العقاد لا يجد تعارضا حقيقيا بينها وبين الفكر الدينى بالمعنى الفلسفى ، وهذا ماأخذه العقاد على الفلاسفة المثاليين فى أوروبا وأمريكا ، من كانط إلى نيتشه ، عبر كارلايل وايمرسون .

ونحن حين نقرأ تنديد العقاد « بمذاهب المنفعة » لا يسعنا إلا أن نتذكر حملة كارلايل على فلاسفة « مذهب المنفعة » فى كتابه « الخياط يخيط » على لسان شخصيته الوهمية الاستاذ تويفلزدروك . وقد كانت مدرسة « المنفعة » كما وضع أساسها الفلاسفة هيوم « ١٧١١ — ١٧٧٦ » وبنتام « ١٧٤٨ — ١٨٣٢ » ، ثم جيمس ميل « ١٧٧٣ — ١٨٣٦ » ، ثم ولده جون ستيوارت ميل « ١٨٠٦ — ١٨٧٣ » ، وهى بنت « المدرسة الوضعية » ، أخطر مدرسة واجهتها الفلسفة المثالية فى القرن التاسع عشر ، لأنها جعلت المنفعة غاية الوجود الانسانى ، الفردى والاجتماعى على السواء ، وانتهت بتحديد غاية الوجود الاجتماعى بأنها « تحقيق أكبر سعادة لأكبر عدد » من الناس ولهذا ركز كارلايل هجومه عليها ، ورأى فى « الخياط يخيط » أن آفة عصره كانت اعتقاد الناس بأن الغاية الأولى من الحياة هى السعى وراء المنفعة الذاتية والسعادة الذاتية . والمثل الأعلى الذى يقدمه كارلايل لمعاصريه بدلا من « السعادة » هو « الواجب » وبدلا من « الأنانية » هو « إنكار الذات » والزهد فى عرض الدنيا .

والعقاد حين يحدثنا عن « الجمال » المطلق الذى هو غاية الحياة فى نظره يجعله نقيض

« المنفعة » التى يراها من عرض الدنيا . فكأن « الجمال » الذى يحدثنا عنه ليس الجمال الحسى أو المادى العرضى القابل للفناء ، وإنما هو جوهر أبدى لا يبلى أبدا . وهذا هو جمال الفن وجمال الفكر وجمال الروح وجمال الكون وجمال الطبيعة ، باختصار : الجمال المجرد وليس الجمال المجسد أو الخاضع للحواس . هو الجمال الذى قال فيه الشاعر كيتس فى قصيدته « ترنيمة إلى إناء اغريقى » :

« الجمال هو الحق ، والحق هو الجمال :
هذا كل ماتعرفه فى الدنيا .
وكل مايلزمك أن تعرفه » .

لقد عاش كارلايل فى عصر الصراع الكبير بين العلم والدين فى القرن التاسع عشر ، ورأى الناس بين حائر قلق بسبب هذا الصراع وبين منحاز للعلم وفتوحاته ، يجد فيه كل الاجابات عن كل اسئلة الانسان ، ويلتمس فيه تفاؤلا يسيرا رخيصا يحل بالوهم كافة مشاكل الانسانية .

ووجد كارلايل شقاء عصره فى أن عصره كان يعيش بغير دين إلا الايمان بقوانين العلم وبالنجاح المادى و « برابطة النقد » بين افراد المجتمع . فقد الناس الدين الحقيقى لا لنقص فى المذاهب والمعتقدات ولا لنقص فى الكنائس أو دور العبادة ، ولكن لأن الدين نفسه تحجر فتحول إلى مجموعة من المعتقدات الحرفية البالية التى عجزت عن مواجهة قوانين العلم والمنطق فتزعزع إيمان الناس بالدين .

فالدين لا يزال مثلا يصر على المعجزات وعلى تجلى قدرة الله عن طريق خوارق الطبيعة . وهذه عند كارلايل كانت رموزا مقبولة فى الماضى ، أيام أن كان الانسان يعيش فى عصر الاسطورة والخيال ، أما الآن وقد انتقلت الإنسانية إلى عصر العقل والعلم فإن استمرار هذه الرموز فى البقاء يزعزع إيمان الناس بالله .

عند كارلايل أن الكون كله معجزة الله ، وأن القوانين الطبيعية نفسها هى التعبير عن الروح الإلهية وأن الطبيعة كلها خارقة للعقل . والله لا يُعرف بالعقل ولكن يُعرف من خلال رموزه الظاهرة التى يتجلى فيها لحواس الإنسان وإدراكه . وهذا معنى المجاز الذى يستخدمه كارلايل ، وهو أن كل ما فى الكون من رموز وطقوس وقوانين نعرف بها الله هى بمثابة ثياب خارجية يتخذها روح الوجود ليتمكن البشر من رؤيتها لأن معرفتها الحقيقية تتجاوز عقل الإنسان . والأغبياء لا يرون إلا الرمز أو الزى الخارجى ويتوهمون أنه الحقيقة فى حين أنه مجرد القشرة التى تخفى طيها اللباب الخفى .

وعند كارلايل أن الرموز تبلى كما تبلى الثياب وكلما تطورت الانسانية باكتشاف مزيد من قوانين الإدراك ومن قوانين الطبيعة ومن قوانين الأخلاق ومن قوانين المجتمع ، وجب أن تتجدد الرموز التى نعرف بها الخالق كما تتجدد الثياب الخارجية التى تستر جسد الانسان . فإذا لم تتجدد

الرموز صارت المعتقدات الدينية التى نتوسل بها إلى معرفة الله مجرد أسمال مهلهلة ، وفقد الناس احترامهم لها واقتناعهم بصاحبها .

وهذه كانت محنة الدين فى القرن التاسع عشر أيام صراعه مع العلم وفى القرن الثامن عشر أيام صراعه مع العقل ، وقد انتهت باهتزاز الإيمان الدينى أو ضياعه جملة .

وقضية القضايا عند كارلايل هى ضرورة عودة بنى الانسان ، أبناء الزمان والمكان ، إلى الإيمان بالله ، بالروح المطلق الذى اتخذ من العقل والخيال ، من الآداب والفنون والعلوم ، من لغات الأرض ، من الحضارات والثقافات ، من الأديان والفلسفات ونظم الحكم ، إلخ .. ثيابا خارجية نعرفه بها . ولن تسترد الإنسانية هذا اليقين الروحي وتسترد معه سلامها النفسى وصحتها العقلية بالتمسك بالملابس البالية التى ورثتها عن الأسلاف ولا بالتنازل تماما عن كل ثياب والسير عرايا كوحوش الغاب .

ومع ذلك فهذا النوع من الإيمان خارج عن إطار الإيمان التقليدى . هو كذلك عند كارلايل وعند العقاد على السواء . ففى فصل العقاد عن « ضروب الإلحاد » فى كتاب « الفصول » يستعرض أنواع الكفر الشائعة فى القرن التاسع عشر ، فيبدأ بالمدرسة التى تنفى وجود « حكمة مدبرة » فى الكون لأن قوانين الطبيعة عمياء « غفل من القصد الأدبى » ، لا تميز بين الصالح والطالح ولا تعرف مقاييس الخير والشر . هؤلاء الشكاك بحاجة -- لكى يؤمنوا -- إلى تدخل الحكمة الإلهية المستمر لإنقاذ الخير من مخالب الشر ، أى أنهم بحاجة إلى معجزات .

والعقاد يحمل على الإيمان المتوقف على حدوث المعجزات بالتدخل الإلهى الخارجى حتى ينتصر الخير على الشر فيقول :

ـ « فيم يختل إطراد القوانين الطبيعية ، وفيم تنشأ الحوادث ليستدل بها الإنسان لا لتعمل عملها ؟ فى شيء هو إلى العبث والتلهى والفرجة أقرب منه إلى الجد والحكمة ، فى منظر عارض تتوق إليه نفس فارغة ، فى حجة جدلية إذا كانت هى المؤسس الوحيد لبواعث الإيمان فى هذه الدنيا فلا حاجة إليها . لأن الدنيا على ذلك لا تكون مستحقة أن يؤمن بها . ولا تكون فى ذاتها إلا دليلا ناقصا على لا شيء . واذا لم تكن النفس من التمكن من ينبوع الوجود بحيث يسرى إليها الإيمان من داخلها كما يسرى عصير الحياة إلى الشجرة اليانعة من مغرسها ، فسريان الإيمان إليها من الخارج مستحيل » . « ص ٢٤٨ طبعة ١٩٢٢ » .

وبالمثل نجد العقاد يرفض الإيمان المعلق على الثواب والعقاب فى الدار الآخرة . وفى هذا يقول :

ـ « ولحكمة ما شاعت كل هذه الضروب من الإلحاد فى القرن الماضى . فقد كان الناس فى حاجة إلى

ss

من يقيمهم على صراط الإيمان السوى . كانوا يؤمنون بالله ولا يدركون عظمة الكون ولا يفقهون شيئا من أسراره ولا يشعرون بجمال الله فى خلقه ولا يملأون نفوسهم من نشوة هذه الحياة التى يبثها فى وجوده . ولكنهم كانوا يؤمنون به على النسيئة انتظارا لعالم آخر تتجلى فيه قدرته ويرون فيه من آياته مالا يرونه هنا . كأنما ليس فى هذا العالم الكفاية للإيمان القوى الصحيح ، وكأنما ليس لله حق الإيمان عليهم إلا من طريق ذلك العالم الذى ينتظرونه ، وهذا ضلال شنيع . بل هذا هو الكفر بعينه . أليس الكفر هو الجهل بالله ؟ فأى جهل بالله أشنع من هذا الضلال الذى يتراءى لنا فى ثياب الرشاد ؟ » . « ص ٢٤٩ » .

وبسبب رفض الناس للحياة وتعليقهم الإيمان بالله على انتظار الثواب ومخافة العقاب فى الآخرة ، ظهرت المذاهب المادية لتثبت أبصار الناس على قيمة الحياة فيهتدوا بذلك إلى الإيمان الصحيح ، أو بلغة العقاد :

ـ « وهذا ماتكفلت به المادية فى القرن التاسع عشر ، وتلك هى رسالتها فى هذا العالم ! وهكذا ما من شىء فى هذا العالم إلا له رسالة يدعو إليها ، وعليه فريضة يقوم بها . حتى الكفر قد تكون له رسالة يؤديها فى سبيل الإيمان الذى لا إيمان أصدق منه ولا أسمى ، لأنه إيمان بعظمة هذه الحياة . وكل شعور بعظمة الحياة فإنما هو شعور بعظمة الله الحقيقية ، وهو الإيمان الحق المقصود ، وكل ماعداه فمن جرثومة الكفر وإن هتف باسم الله ، ومن معدن الإلحاد وإن صلى وصام » . « ص ٢٥٠ »

هذا الموقف من الإيمان بالله الذى نجده عند العقاد مؤسسا على أن الكون والحياة ، بكل مافيهما من قوانين طبيعية ، هما معجزة الله الحقيقة ومظهر تجليه الأعظم الذى يستكفى به الحكماء عن الإيمان عن رغبة أو رهبة ، موقف يقع خارج الإيمان التقليدى ، ومع ذلك فإن له سندا فى الفكر الدينى عند المتصوفة الذين كانوا يعشقون الله لذاته ويجاهرون بأنهم يعبدونه لا طمعا فى الجنة ولا خشية من النار ، ولكن من فيض الحب الإلهى الذى كان يخامرهم ومن توحدهم مع جوهر ذاته .

ولا أظن أن العقاد رغم مثاليته الأكيدة بلغ مرتبة « الوجد » الصوفى ، فقد كانت مثاليته مثالية الفلاسفة والمتفلسفين لا مثالية العشاق من صرعى الحب الإلهى .

٣

تأملات فى أدب العقاد (٣)

العقـاد وروح الحضـارات

رأينا

كيف كان العقاد فى وقت واحد من أتباع المدرسة المثالية فى التفكير الفلسفى ومن أقطاب فلسفة الهيومانيزم أو الفلسفة الانسانية . فنظريته القائلة بأن الكون وقوانينه هو معجزة الله التى لا معجزة وراءها وأن عظمة الطبيعة وعظمة الحياة كما آيتنا على عظمة الله دون انتظار لثواب أو عقاب ، هذه النظرية هى التى جعلت من عباس العقاد قاعدة صلبة للعلمانية العصرية فى عالم ما بين الحربين أو ما بين الثورتين .

وقد جرت عادة الناس أن يقرنوا الإيمان بالإنسان وبالطبيعة وبالحياة الدنيا بصفة عامة « الوجود فى الزمان والمكان » ، بازدهار المذهب المادى ، وهى فكرة خاطئة ، وهى من دعايات من يحسبون أنهم يملكون مفاتيح الآخرة ويريدون أن يملكوا بها مفاتيح الدنيا . فمن دعاة العلمانية فلاسفة ومتفلسفون مثاليون من أمثال مونتانى وبسكال وبيكون وديكارت ومدرسة الديزم « المدرسة الإلهية » فى القرن الثامن عشر من كل من مجدوا الكون والطبيعة والإنسان حتى قبل ظهور المثالية الالمانية التى حاولت أن تمحو الخط الفاصل بين الروح والمادة .

العقاد إذن كان من اتباع الفلسفة المثالية ومع ذلك فقد كان يؤمن بعظمة الكون والحياة والإنسان بوصفها مظاهر تجلى الروح الأعظم أو الفكر المطلق « الله » ، دونما حاجة إلى مزيد من الافتراضات . فإذا أردت أن تعرف

الفرق بين « الله » فى الفلسفة المثالية و « الله » فى الفكر الدينى ، لم تجد اختلافا حقيقيا بينهما إلا أن الله عند الفلاسفة المثاليين إله غير مشخص ، أى مجردا تجريدا تاما بحيث لا تخامره أية صفات أو خصائص أو غايات أو وسائل مما نعرفه عن البشر أو عن العالم المادى .

وقد بلغ من علمانية العقاد أنه أعلن بوضوح أن كل إنكار لقيمة الإنسان والحياة والعالم المادى « الكون » نوع من الكفر لأنه بمثابة عدم إكتفاء بها للتدليل على القدرة الإلهية .

غير أن العقاد ، دون أن يتنازل عن مثاليته ، نجده شديد اليقظة إلى مايمكن أن تؤدى إليه المثالية الرخيصة والمثالية المسرفة من خرافات فكرية قد تنتهى بتعطيل تقدم الأمم .

وأوضح دليل على هذه اليقظة هى تحليل العقاد للأخطاء التى تردى فيها المفكر الفرنسى جوستاف ليبون « ١٨٤١ - ١٩٣١ » صاحب كتاب « سر تطور الأمم » الذى ترجم إلى العربية فى زمن شباب العقاد وذاع صيته بين مثقفى العشرينات فى مصر وربما فى العالم العربى . وجوستاف ليبون هو صاحب كتاب « نفسية الجماهير » (١٨٩٥) ، وصاحب كتاب « نفسية العصر الجديد » (١٩٢٠) . وقد كان طبيبا وعالم اجتماع من الوزن المتوسط ، ومع ذلك فقد كانت أفكاره ذات رواج خاص فى مصر لأنها وجدت صدى عند المحافظين المصريين .

وقد كانت الفكرة الرئيسية التى بنى عليها جوستاف ليبون كتاباته هى النظرية القائلة بأن « لكل أمة روحا تسيّر أعمالها ، وأن هذه الروح هى التى تكيّف أطوار الأمة وتُشكّل ملامحها الظاهرة ، وإليها يعزى سبب كل حركة من حركاتها » .

ولم يكن هناك جديد فى هذه الفلسفة التى تتحدث عن « روح الأمم » أو « روح الشعوب » . فمنذ أوائل القرن التاسع عشر كان الناقد الانجليزى الكبير وليم هازليت « ١٧٧٨ - ١٨٣٠ » ، الذى تأثر به العقاد تأثرا كبيرا ، يروج لما كان النقاد الالمان يسمونه « روح العصر » كما يروج بعضنا اليوم لما يسميه ميشيل بيتور وبعض الفرنسيين المعاصرين « روح المكان » أو « عبقرية المكان » .

وبظهور الفلسفة العنصرية فى علم الأجناس وعلم الاجتماع وعلم الوراثة وعلم اللغويات ، ظهرت فى اوروبا تلك النزعات التى تنسب إلى الأمم المختلفة أو الشعوب المختلفة خصائص ذهنية ونفسية وربما خلقية أو جسدية مختلفة ومحددة . وكان مفكرو العنصرية وعلماؤها طوال القرن التاسع عشر غالبا مايقسمون البشر إلى آريين وساميين وحاميين ، وينسبون إلى كل جنس خصائص سلالية ملازمة موروثة وملكات ترفع جنسا على جنس أو تثبت سيادة بعضها الطبيعية وتخلف بعضها الآخر الطبيعى .

وكان من أسبق من بدأوا هذه البحوث العنصرية الفرنسى جوبينو « ١٨١٦ – ١٨٨٢ » ، صاحب « رسالة فى انعدام المساواة بين الأجناس البشرية » والانجليزى هوستون تشمبرلين ، والعلامة اللغوى الالمانى ماكس مولر ، وقد اينعت هذه النظرية فى القرن العشرين ، كما هو معروف ، فى الدعوة النازية العنصرية بتفوق الجنس الآرى أو النوردى الذى كان يتمثل عند هتلر فى الالمان بصفة خاصة ، وفى مجموعة الشعوب الجرمانية بصفة عامة .

أما نحن فى مصر فلم تأتنا إلا أصداء من هذه النظرية العنصرية فى القرن التاسع عشر حين عرفنا بما قاله ارنست رينان « ١٨٢٣ – ١٨٩٢ » عن فقر العرب الفطرى فى الخيال المنعكس فى فقر الأدب العربى القديم فى التعبير عن الخيال .

ونظرية « روح الأجناس » كانت المقدمة الطبيعية لنظرية « روح الامم » التى تحدث عنها جوستاف ليبون . ويعنى هذا أن لكل أمة روحا خاصة وخصائص ثابتة تنفرد بها عن غيرها من الامم . ومعنى هذا أن لكل من الانجليز والفرنسيين والالمان والروس والايطاليين ، إلخ .. ولكل من المصريين والسوريين والعراقيين والاتراك والايرانيين ، إلخ ... خصائص قومية تنفرد بها كل أمة من هذه الأمم .

هذا القول فى ظاهر الأمر لا غبار عليه ، فكلنا يلاحظ الفوارق فى بعض الخصائص بين أمة وأخرى . ولكن المشكلة تبدأ حين نجسم هذه الفوارق بين روح كل أمة وأخرى إلى حد يمنع التشابه بين البشر بالفعل أو بالقوة ، أى بالإمكان . وهذا ما فعله جوستاف ليبون وخالفه فيه العقاد بقوله :

ـ « وقد غالى فى وصف ما لهذه الروح من الأثر فى كافة أحوال الأمة إلى حد يوهم أنه ينكر ما للعوارض الطارئة من الأثر الثابت فى حياة كل أمة ، والحقيقة أن هذه العوارض ذات شأن كبير فى تاريخ الأمم لا يحسن إغفاله ولا سيما من وجهة النظر السياسى ... وهل العوارض الطارئة إلا الخيوط التى ينسج منها روح الأمة ويتكون من مجموعها سلسلة اختباراتها وذكرياتها الماضية فهى لا تجعل فى الأمة شخصا غير شخصها ولكنها تغير بنية ذلك الشخص ، ولا شك أن لروح الأمة دخلا فى تاريخها ، ولكن بقدر ما للارادة فى تاريخ الفرد ، وكثيرا ما تكون الارادة منفعلة بما يطرأ عليها ولا تكون هى الفعالة إلا اذا جاءت الحوادث بما يوافقها » « الفصول : ص ١٥٥ – ١٥٦ » .

هذه « العوارض الطارئة » ذات « الأثر الثابت » فى حياة الأمم وتاريخها كما يصفها العقاد ليست إلا الظروف والتطورات المادية التى تمر بها كل أمة من الأمم ، فهى فى حقيقتها ليست « عوارض طارئة » إلا فى قاموس العقاد الفلسفى الذى عودنا بسبب إيمانه بالمثالية الفلسفية أن يسمى كل وجود مادى وكل حركة فى الزمان والمكان « عرضا » لأنه لا يسمى « جوهرا » إلا الاقانيم الابدية الازلية المتجاوزة للزمان والمكان ، كالحق والجمال والقوة ، كما رأينا فى مقدمة كتاب « الفصول » .

وإذا كانت « العوارض الطارئة » هى « الخيوط التى ينسج منها روح الأمة ويتكون من مجموعها سلسلة اختباراتها وذكرياتها الماضية » ، فهذه العوارض الطارئة إذن عند العقاد ليست إلا ما اصطلحنا على تسميته بالتاريخ والجغرافيا ، بكل مايشتمل عليه التاريخ من استقرار وغزوات واختلاط أجناس واختلاط ثقافات وحضارات وديانات وتسلط أباطرة طغاة أو طبقات طاغية وثورات من أجل الخير أو الحرية أو المساواة أو كرامة الانسان ، وبكل ماتشتمل عليه الجغرافيا من مقومات مناخية أو اقتصادية ومن كفاح الإنسان ضد الطبيعة لترويضها والسيطرة عليها .

فإذا كان التاريخ والجغرافيا هما الخيوط التى تنسج منها روح الأمة فقد اقتربنا جدا من التفسير العلمى للتاريخ ، إن لم يكن التفسير المادى للتاريخ . فالمشكلة كما طرحها العقاد هى مشكلة الثوابت والمتغيرات كما نقول اليوم : الثوابت عنده تشكل « شخصية » الأمة أو « هويتها » ، والمتغيرات تشكل « بنيتها » . والمشكلة عنده هى مامدى الثوابت ومامدى المتغيرات . فلو كانت الثوابت خطيرة أو كثيرة كما يزعم جوستاف ليبون لما كان هناك خوف من انهيارها ، والعكس صحيح .

وهذا هو السلاح الذى استخدمه المفكرون الاستعماريون فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين ليثبتوا لشعوب الغرب ان سيادتها اصلية وان تفوقها على شعوب الشرق قدر ابدى لأنه من تفوق روح ثابتة على روح ثابتة وليس من تفوق الظروف والمتغيرات . وهو أيضا السلاح الذى استخدمه المفكرون الاستعماريون ليقنعوا شعوب الشرق باليأس من محاولة اللحاق بشعوب الغرب فى التقدم والمدنية .

وجوستاف ليبون يرى أن « روح الأمة » أو هويتها تشكل عبر آلاف السنين ، بل عبر عشرات الآلاف من السنين ، بما يجعل ارومتها وثقافتها وعقائدها وتقاليدها وغايتها فى الحياة ومنهجها أجزاء ثابتة موروثة لا تتغير . وفى هذا يقول العقاد : « فالمؤلف مبالغ فى تقدير طول الزمن الذى يرسخ فيه المبدأ فيصير عقيدة موروثة وجزءا من أجزاء تلك الروح ، وهى مبالغة غير محمودة لأنها توقف المصلحين موقف الحذر الشديد عند كل حركة جديدة وتصغر من قيمة الفرص الوقتية فى حسابهم » . (المقصود « بالوقتية » مايسمى **Temporal** أو **Secular** أى « ما هو موجود فى الزمان » أو « الزمنى ») . وتأسيسا على النظرية التى شرحها ليبون كان بعض المفكرين الاستعماريين يذهبون إلى ان الطغيان جزء لايتجزأ من روح المجتمعات الشرقية فى حين أن الديمقراطية جزء لا يتجزأ من روح المجتمعات الغربية . وبما أن الاستبداد والديمقراطية قد تأصلا حتى أصبحا من الثوابت هنا وهناك ، فمن العبث أن يأخذ الشرقيون بديمقراطية الغرب أو بنظمه الاجتماعية أو بقيمه الثقافية ، لأن هذه ثوابت ملازمة لروح الغرب وشتلها من بيئة لبيئة أمر عقيم .

والسؤال الذى كان يطرحه باستمرار دعاة التقدم فى مصر والعالم العربى والشرق بعامة هو : هل يمكن لمجتمعنا اللحاق بالعالم المتقدم ليس فقط فى العلم والتكنولوجيا ولكن فى الانتاج والخدمات

وفى النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، وفى الفكر والقيم ، وكان دعاة التجديد منذ محمد على حتى الآن يجيبون دائما : نعم هذا ممكن ، لأن مقومات المدنية والتقدم أو الانحطاط والتخلف ليست من الثوابت الموروثة الملازمة ولكنها بنت البيئة والمتغيرات المادية والفكرية .

وقد كان العقاد من اتباع نظرية الدورات التاريخية التى استمدها من علم التاريخ المقارن ، وهى النظرية القائلة ، بلغة العقاد : « ان للأمم أطوارا تمر بها كل أمة حية ، وأنه اذا اختلفت الازمان بعدا وقربا فذلك لاختلاف المناسبات والطوارىء ، ولشيء قليل من تباين الامزجة ، ولكن هذا التباين لا يمنع الامة ان تعتنق كل رأى فى حينها المقدور لها ، وإن كانت ربما دعته بغير مايدعى به من الامم الاخرى ، تبعا لاختلاف اللغات وتفاوت الاحوال والعادات » وكان جوستاف ليبون من اعدى أعداء الاشتراكية فى عصره ، وكأنه يكتب عنها بإيعاز من روتشيلد أو روكفلر ، وكان من أعدى أعداء المساواة ، وكأنه يكتب عنها « بقلم شارل الأول أو لويس السادس عشر » . وقد استدل على اختلاف « روح الأمة » الفرنسية ، بقوله أن الفرنسيين اشد انجذابا للاشتراكية بسبب ميلهم إلى « الاعتماد على الحكومة » ، بينما الانجليز لا يحفلون بها « لأن الانجليز أهل استقلال لا يعولون على غير انفسهم » .

أما العقاد فهو يخالف ليبون فى هذا الرى تأسيسا على أنه : « فليس فى انجلترا مثلا حزب اشتراكى كحزب فرنسا الاشتراكى ، ولكن فيه حزبا للعمال . وكلا الحزبين غايته واحدة ومطالبة متشابهة وهى انصاف طبقات العمال من اصحاب الاعمال . « ولو كانت فى الانجليز فطرة متأصلة أو ثقافة متأصلة تنفر من الحل الاشتراكى فكيف اتفق ان الالمان ، وهم ابناء عمومة الانجلو سكسون وأقرب إليهم من فرنسا اللاتينية » فإنك ملاق فيها أى « المانيا » « شعبا اشتراكيا صحيحا وحزبا يمثل الاشتراكية فى مجلسها هو أقوى الأحزاب وأوسعها نفوذا » .

كذلك يحاول أن يصحح العقاد تصور ليبون ان « الاشتراكية آفة اوروبية عامة » حيث « قامت فيها الحكومة مقام الفرد » فى الانتاج ، أما الفردية الحقيقة فنجدها عند ليبون فى امريكا حيث الانتاج نتيجة « همة الافراد الذين خلصوا من كل ضغط رسمى » والعقاد يقول لجوستاف ليبون « ان الاشتراكية قد سبقته إلى الولايات المتحدة أيضا ، وانها ليست فى بلد من البلدان اجهر صوتا مماهى هناك » .

ولكن تدليلات العقاد فى هذا الصدد غير موفقة لأنه يستدل على استشراء الروح الاشتراكية فى امريكا بمطاردة الحكومة الامريكية لشركات الاحتكار الامريكية وبتودد الاحزاب الامريكية فى الانتخابات للطبقة العاملة وتنديدها بكبار الرأسماليين . فتدخل الدولة لمنع الاحتكار جزء لا يتجزأ من نظام الرأسمالية الفردية القائم على مبدأ « حرية التجارة » ، وغايته حماية النشاط الفردى من التكتلات التى يمكن أن تقضى على الفردية . أما التودد لجماهير العمال فى الانتخابات العامة فهو منطق

الطبقات المتوسطة للوصول إلى السلطة السياسية والاقتصادية بتأليب الجماهير المحررة من رق الاقطاع على سادة المجتمع من ابناء الارستقراطية الوراثية الحاكمة بالحق الإلهى .

وقد كان العقاد يقظا إلى ما فى هذه الحملة على الاشتراكية وعلى مبدأ المساواة باسم « الفردية » آنا وباسم « الاصالة » آنا آخر من امتدادات رجعية واستعمارية تندد من جهة بمبادىء الثورة الفرنسية وتندد من جهة أخرى بحركات تحرير الشعوب والحركات الاستقلالية . وفى هذا يقول جوستاف ليبون :

« مامن عالم نفسى ولا من سائح ذى نظر ولا من سياسى مجرب إلا وهو يعتقد الآن خطأ ذلك المذهب الخيالى ، أعنى مذهب المساواة ، الذى قلب الدنيا رأسا على عقب ، وأقام فى القارة الاوربية ثورة ارتج الكون منها ، وأذكى فى القارة الامريكية نار حرب الاجناس ، وصير جميع المستعمرات الفرنسية فى حالة محزنة من الانحطاط ، ومع ذلك فقل مايوجد بين اولئك المفكرين من يقوم فى وجهة بمعارضة ما » .

وفى الحق ان جوستاف ليبون لم يكن وحده يقود الحركة المعادية للديمقراطية وللاشتراكية ولحرية الشعوب ولمبادىء الثورة الفرنسية منذ الحرب العالمية ، فمؤسسو العنصرية والفاشية والنازية كثيرون منذ شارل موراس « ١٨٦٨ — ١٩٥٢ » صاحب جريدة الاكسيون فرانسيز الشهيرة لسان حال الفاشيست الفرنسيين ، وليس جوستاف ليبون إلا واحدا منهم ، وهو ليس أكبرهم شأنا ، ولكنه كان صاحب مكانة خاصة بين المثقفين المحافظين فى مصر أيام الحرب العالمية الأولى ، ولعل هذا ما حفز العقاد للرد عليه دفاعا عن الديمقراطية المصرية وعن حق المصريين فى التحرر من الاستعمار .

كان العقاد يقظا لما تدعو إليه نظرية « روح الأمم » من دعوة عنصرية تميز مابين الأمم فى القدرات العقلية وبالتالى تبرر سيطرة أمة على أمة بقوة التفوق العقلى ، أو كما قال جوستاف ليبون : « غاب عن بعض الفلاسفة تاريخ الانسان وتقلب ماهية قوته العاملة وتغير قوانين تناسله الطبيعية ، فقاموا ينشرون فى الناس فكرة المساواة بين الافراد وبين الشعوب » . وهذه قمة الدعوة العنصرية التى ترتب على قوانين علم الوراثة نظرية تفوق جنس من الاجناس على الاجناس الاخرى .

ولم ينف العقاد نظرية تفوق بعض الافراد على بعضهم الآخر تفوقا عقليا بالوراثة نفيا قاطعا . ولكنه نفى أن يكون هذا التفوق مدعاة لانعدام المساواة بين الناس « فى الحقوق أمام القانون » .

ونفس الامر بالنسبة للتمايز العقلى والثقافى بين شعوب وشعوب لا نجد فى العقاد رفضا باتا له . غير أننا نستخلص من بحثه استنكاره لما يترتب من انعدام المساواة بين الشعوب فى حق الحرية وتكافؤ الفرص ، تأسيسا على قول جوستاف ليبون : « إلا أن العلم تقدم واثبت بالبرهان بطلان مذاهب

المساواة وأن الهوة التى أوجدها الزمان فى عقول الافراد والشعوب لا تزول إلا بتراكم المؤثرات جيلا بعد جيل » .

هناك إذن فوارق فى خصوبة الثقافة والعقل والتراث بين أمة وأخرى ، أى فوارق بين روح أمة متقدمة وروح أمة متخلفة ، ولكن الفجوة ليست عميقة ولا محال عبورها كما يزعم جوستاف ليبون ومدرسته الذى تبالغ فى تقدير الزمن التى تترسب فيه المعتقدات حتى تصبح جزءا من « روح الأمة » . باختصار : هناك أمل فى أن تلحق الامم المتخلفة بالامم المتقدمة اذا أدرك المصلحون بأن هذه الفوارق ليست على هذه الدرجة من الجسامة أو العمق .

وهل كان العقاد وهو يكتب هذا الكلام يتكلم من فراغ ؟ طبعا لا . لقد كانت قضية القضايا فى مطلع العشرينيات حتى نشر كتاب « الفصول » (١٩٢٢) هو مدى أهلية « الأمة المصرية » كما كانوا يسمونها يومئذ ، للاستقلال والحياة الديمقراطية .

وقد كان بين المصريين من دعاة الهزيمة ومن الاجانب من دعاة الاستعمار من يقول : إن الديمقراطية الانجليزية هى جزء من روح الأمة الانجليزية ، وعمرها يبدأ من ١٢١٥ ، عام أن اعطى الملك جون لنبلائه : « العهد العظيم » « الماجنا كارتا » ، فما على المصريين إلا أن ينتظروا سبعة قرون قبل أن تتأصل فيهم الروح الديمقراطية كما تأصلت فى الانجليز .

ss

٤

تأملات فى أدب العقاد (٤)

العقاد ومبدأ المساواة

دافع العقاد عن مبدأ المساواة بين الأفراد والشعوب فى رده على جوستاف ليبون دفاعا عاما بل ودافع أيضا فى ذلك البحث عن الاشتراكية والديمقراطية دفاعا عاما ، فلنحاول الآن أن نحدد ماذا كان العقاد يفهم من اصطلاح « المساواة » ، ومن اصطلاح « الاشتراكية » ، ومن اصطلاح « الديمقراطية » .

القضية كما طرحها جوستاف ليبون وكافة أعداء الديمقراطية والاشتراكية منذ الحرب العالمية الأولى ، بل ومنذ الثورة الفرنسية ثم الثورة الروسية ، كانت تتلخص فى نظرية إنهيار الحضارة الاوربية وبزوغ الحضارة الامريكية فى تصور جوستاف ليبون الذى يندد بانهيار « الأخلاق » فى أوروبا نظرا لانتشار الاشتراكية فيها وقعود همة الافراد فى أوروبا ، بينما هو يمجد « همة الافراد » فى أمريكا ، وفى ذلك يقول ليبون :

ـ « وليس لهذه الفروق الكلية منشأ إلا الاخلاق ، ومن المحقق أن الاشتراكية الاوروبية لا تجد لها مكاناً تنزل به فى البلاد الامريكية لأن الاشتراكية آخر دور من أدوار استبداد الحكومة فلا تعيش إلا فى الأمم التى شاخت بعد أن خضعت قرونا طويلة إلى نظام أفقدها الأهلية لحكم نفسها » .

لم يكن ليبون وحده فى تصوره أن دخول الحضارات فى عصر الجماعة

نذير محقق بأفول الحضارة . والعقاد يسوق فى هذا المجال رأى العلّامة فلندرز بيترى ، عالم الآثار المصرية الكبير ، فيقول :

ـ « يقول بعض الكُتّابْ كما يقول الدكتور(« جوستاف ليبون » ل . ع .) أن الاشتراكية نذير الانحلال والضعف وأنها لا تفشو فى الأمم إلا على وشك من ادبار مجدها واختلال نظامها ونفا مافيها من قوة وحيوية . وبين القائلين بمايقرب من هذا الرأى رجل يقتبس آراءه فى الاجتماع من اطوار التاريخ المصرى وهو العلامة فلندرس بترى الباحث الأثرى المشهور . فهذا العلامة قد استخلص من أبحاثه فى تقلبات الدول المصرية ان الدول تنشأ فى مبدأ ظهورها على يد فرد قوى مستبد ثم تنحدر منه إلى فئة من العلية والمقربين ثم تنحدر إلى الحكم الديمقراطى أو حكم الطبقات الوضيعة فيعتريها من هنا الضعف فالسقوط فى قبضة مستبد جديد . وهكذا دواليك .. وقد طار أعداء الاشتراكية فرحا بهذه الشهادة وراحوا يقذفونها فى وجوه الاشتراكيين معتدلين ومتطرفين وحملوهم وزر إسقاط الدول والجناية على الحضارة .. كأنما هذا الترتيب الذى استنبطه بترى – على فرض صحته – قاطع فى الدلالة على أن الاشتراكية أو الديمقراطية هى علة السقوط الذى يعترى الدول وأنها لا يجوز أن تكون عرضا من أعراضه ونتيجة من نتائجه » (« الفصول » ، ص١٦٢ – ١٦٣) .

بقى أن نحاول أن نحدد ماذا كان العقاد يقصد بالاشتراكية والديمقراطية ؟

العقاد ينفى بتاتا هنا وفى كل مكان من كتاباته انه من القائلين بالتساوى بين الأفراد أو بين الشعوب فى المواهب وفى القدرات ، فهو من هذه الناحية لا فرق بينه وبين جوستاف ليبون ودعاة انعدام المساواة بين البشر . إن كل مايطلبه العقاد هو « تساوى الناس فى الحقوق أمام القانون » لأن المساواة أمام القانون تزيل العوائق التى تعطل « تنازع البقاء » بين الناس ، « وتذهب بمزايا التفاوت بين قادرهم وعاجزهم » ، ولذا « هى أحرى أن تفسح المجال لهذا التنازع وترفع العوائق التى يضعها فى طريق المنافسة استئثار بعض الناس ببعض المنافع بلا موجب للاستئثار » . (ص١٥٩) .

فالمساواة التى ينادى بها العقاد فى واقع الأمر ليست المساواة التى ينادى بها أى مذهب من مذاهب الاشتراكية مهما كان مخففا ، ولكنها المساواة التى بشرت بها مبادىء حقوق الانسان فى الثورة الفرنسية وهى مايسميه الانجليز « تكافؤ الفرص » ومايسميه الفرنسيون « المساواة أمام القانون » فى الحقوق والواجبات .

والعقاد لا يعطينا أمثلة على تصوره للعراقيل التى تحول دون تكافؤ الفرص غير « استئثار بعض الناس ببعض المنافع دون موجب للاستئثار » . وهذا بلغة القاموس السياسى الذى ورثناه عن الثورة الفرنسية هو « إلغاء الامتيازات الطبقية الموروثة » التى كان يتمتع بها أبناء الطبقة الارستقراطية بحكم مولدهم ونشأتهم كالمال واللقب الموروث والتربية والتعليم فى المدارس الخاصة وقصر الوظائف العليا

والمسئولة عليهم واحتكار أدوات الحكم فى الدولة ، إلخ .

وهذا ماثار عليه أبناء الطبقات المتوسطة (البرجوازية) فى ثورة كرومويل فى انجلترا (١٦٤٠) وفى الثورة الفرنسية الكبرى (١٧٨٩) وعملوا على إلغائه باسم المساواة بين البشر ، ولكنهم فى حقيقة الأمر لم يثوروا على الامتيازات الطبقية ، وإنما ثاروا على الامتيازات الطبقية « الموروثة » ليحلوا محلها الامتيازات الطبقية « المكتسبة » نتيجة لتنازع البقاء وبقاء الأصلح أو الأقوى أو الأسفل فى الأخلاق ، بحسب الحالة فى سباق الحياة .

فالعقاد فى موقفه هذا كان المفكر المعبر فى ثورة ١٩١٩ عن فلسفة الطبقات المتوسطة ولا سيما المتعلمين من أبنائها ، فليس مصادفة أنه التقى مع سعد زغلول والوفد المصرى فى المشاعر والأفكار — والمصالح والغايات حتى غدا كاتب الوفد الأول إلى أن انشق على الوفد عام ١٩٣٥ ففصله الوفد فى نفس العام .

وقد كان الوفد بزعامة سعد زغلول أو مصطفى النحاس هو المعبر عن هذه الطبقات المتوسطة فى المشاعر والأفكار والمصالح والغايات فى مواجهة الاستعمار البريطانى من جهة وفى مواجهة الملكية المطلقة وبطانتها من الارستقراطية التركية والمصرية وكان هذا بوجه عام هو المعنى الحقيقى لأكثر التشققات التى حدثت داخل الوفد أيام زغلول وأيام النحاس على الأقل حتى ١٩٣٦ ، تاريخ المعاهدة المصرية الانجليزية . أقول بوجه عام لأن انشقاق العقاد فى ١٩٣٥ كان من الاستثناءات القليلة ، ولكه كان أيضا الاستثناء الذى يثبت القاعدة .

كانت مصر قبل دستور ١٩٢٣ قد درجت على حكم الباشوات ولاسيما الباشوات المنحدرين من أصول تركية أو شركسية . ولذا فقد كانوا رغم حماسهم بدرجات متفاوتة لاستخلاص استقلال مصر من الانجليز أكثر اعتدالا من سعد زغلول . ومنهم من كان يكتفى « بالحكم الذاتى » لمصر داخل الكومونويلث البريطانى أيام لجنة ملنر ومفاوضات عدلى — كيرزون ، ومنهم من كان يكتفى بإلغاء الحماية وإعلان الاستقلال الصورى مع قبول وجود الانجليز لحماية التحفظات الأربعة . كذلك كان منهم من لا يتعاطف مع الحركة الديمقراطية والدستورية ويفضل تعزيز سلطات العرش على حساب الجماهير . وكلما ازداد انسلاخ الارستقراط عن سعد زغلول كانت الجماهير تزداد التفافا حوله .

لقد كان سعد زغلول يواجه الملك فؤاد بمصطفى بك النحاس ومكرم افندى عبيد وعلى افندى الشمسى ونجيب افندى الغرابى وواصف افندى غالى . وحين شكل زغلول أول وزارة دستورية فى يناير ١٩٢٤ أصر على أن يعين فيها عددا من الوزراء الافندية مع الباشوات المألوفين . واستكثر الملك فؤاد أن يكون بعض وزرائه « افنديات » فاقترح منحهم رتبة الباشوية قبل تعيينهم

وزراء ، ولكن سعدا أصر على أن يحلفوا اليمين الدستورية أولا وهم « أفندية » ، وبعد ذلك يمنحهم الملك الألقاب حسبما يتفق عليه لأن الملك إنما يحكم « بواسطة وزرائه » .

ومع ذلك فمن الواجب أن نتغلغل أكثر من هذا فيما يقصده العقاد بمصطلحات سياسية مثل « المساواة » و« الديمقراطية » و« الاشتراكية » فنجده يقول :

ـ « يصم الدكتور (« جوستاف ليبون » ل . ع .) هذا العصر بأنه عصر الجماعات وأنه يبيح للفرد الجاهل من الحقوق السياسية مايبيحه للمتعلم ، وأن صوت الدكتور الفيلسوف كصوت الزارع الغبى فى انابة النواب وانتخاب الحكام إلى آخر مايقول فى تنديده بروح الديمقراطية ، ولكنه ينسى أن التساوى فى أصوات الانتخاب ليس إلا تساويا صوريا وأن لكل انسان من الاصوات فى الواقع بقدر ما له من العقل والقدرة على إقناع سواه باختيار من هو أفضل من غيره للنيابة ، وكذلك يصبح أكبر الناس عقلا واستعدادا لإقناع أكبرهم قسطا فى سياسة بلاده .. فإن كان بعض الموسرين يستعين بالمال على شراء الأصوات ويستخدم تلك الأصوات المتعددة فى غرض واحد ، فذلك مايشكو منه الاشتراكيون الذين ينقم عليهم الدكتور ليبون » (ص ١٦٠) .

وكل هذا المنطق صحيح فى الدفاع عن الديمقراطية ، ولكن يشترط لتطبيقه حرية إنشاء تنظيمات حزبية (أى أحزاب) يشارك من خلالها أهل الرأى فى الدعوة لمبادئهم وإقناع الناس بالتصويت لأصلح النواب ، لأنه مامن فرد يستطيع أن يقف بمفرده فى مواجهة الحكومة إذا كانت منحازة ، ويشترط معه حرية الصحافة والنشر بمختلف وسائل الاعلام ، وحرية الاجتماع والخطابة وحرية التظاهر السلمى وكافة ماأصطلح القاموس السياسى على تسميته بالحريات العامة والخاصة .

ومع ذلك فقاموس العقاد السياسى يوحى بمنطق الصفوة لابمنطق الجماهير صاحبة المصلحة فى الديمقراطية والحكم النيابى . فهو إذ يصف مساواة « صورية » ، وهو إذ يحدثنا عن « الفيلسوف الحكيم » فى مقابلة « الزارع الغبى » ، إنما يبتعد فراسخ عن معنى الديمقراطية كما يعرفها العالم الحديث منذ عصر النهضة الاوربية ويعود بالديمقراطية إلى معناها الفكرى الذى تركه لنا أرسطو فى كتاب « السياسة » وبذلك يكون العقاد قد اقترب جدا من ديمقراطية لطفى السيد الارسطاطاليسية التى تنتهى فى آخر الأمر إلى حكم الصفوة .

فالعقاد الذى درس تاريخ الديمقراطية الانجليزية كان لا شك يعرف أن تاريخ الديمقراطية لم يكن إلا توفيقا بالعنف أو بالحسنى بين مصالح الأفراد وبين مصالح الطبقات ، وكان لا شك يعرف أن الحرب الاهلية بين البرلمان الانجليزى والملك شارل الأول التى انتهت بإعدام الملك وإعلان جمهورية كرومويل ، لم تكن إلا لاستخلاص الشعب الانجليزى من ملوكه مبدأ « لاضرائب بغير تمثيل نيابى » .

وهذا المبدأ ، مبدأ الدفاع عن المصالح المباشرة ، لا يحتاج إلى فلاسفة أو حكماء ليهتدوا إليه ، ولكنه يحتاج إلى قادة سياسيين وأحزاب سياسية يبصرون وتبصر الناس بما فيه خير المواطنين الأفراد من جهة وخير الوطن والمجتمع من جهة أخرى ، وفى هذا يجب أن تتساوى أصوات الناس حتى يضحوا بأموالهم بمحض اختيارهم اقتناعا منهم بأن فى ذلك خيرهم وخير وطنهم . وفى إدراك المصلحة الخاصة والمصلحة العامة يتساوى العالم والجاهل والمزارع والعامل والفيلسوف .

بل قد يكون فى ذلك بسطاء الناس بفطرتهم أدق فهما للصالح العام والخاص من الحكماء والجهابذة ، حتى فى أعقد الأمور . فقد روى شهود العيان العديدون أنهم رأوا بسطاء الناس والعمال وسائقى التاكسى ينتحبون وهم يشاهدون أوبرا مصر تحترق فى خريف ١٩٧١ ، وكأنهم يحسون فى أعمق أعماقهم أن مجدا من أمجاد مصر عمره مائة عام قد آل إلى زوال ، رغم أن اقدامهم لم تطأ داخل الاوبرا مرة واحدة ، بينما سادتنا من جهابذة العلم والفكر والاقتصاد ، ممن كانت زوجاتهم تتسابقن على حجز المقاصير كلما زارتنا البولشوى أو الكوميدى فرانسيز ليستعرضن الحلى والفراء ، لم يهتز لهم وجدان لإعادة بناء المجد الذى كان .

وفى زمن سعد زغلول نفسه ، أيام أن كتب العقاد هذا الكلام ، كان رجل الشارع وأصحاب الجلاليب الزرقاء أصدق حسا بالقضية الوطنية وبقضية الدستور من الحكماء والفقهاء .

والعقاد الذى درس تاريخ الديمقراطية الانجليزية لا شك كان يعرف أن حق التصويت فى الانتخابات العامة المباشرة ظل مقصورا فى انجلترا على كبار الملاك وأوساطهم ، حتى أصدر البرلمان الانجليزى عام ١٨٣٢ ما يسمونه « قانون الإصلاح الأعظم » ، وبموجبه خفض نصاب الملكية وامتد حق التصويت فى الانتخابات العامة المباشرة إلى كل مواطن يدفع ضرائب عن عقاره بحد أدنى قدره عشرة جنيهات سنويا ، حتى يبقى ملايين الفقراء والمعدمين بغير تمثيل نيابى ، ولم يلغ كل نصاب مالى لانتخابات البرلمان فى انجلترا إلا فى ١٨٦٧ (بالنسبة لعمال المدن) وفى ١٨٨٤ (بالنسبة للعمال الزراعيين) ، حين أصبح جميع المواطنين الذكور متساوين فى الحقوق السياسية تأسيسا على تساويهم فى الواجبات . أما نساء انجلترا فلم يحصلن على حقوقهن السياسية إلا عام ١٩١٨ .

فالمساواة فى الحقوق السياسية وفى حق الانتخاب العام المباشر ليست مساواة « صورية » كما يقول العقاد ، ولكنها مساواة موضوعية تقوم على إدراك المواطنين لمصالحهم الحقيقية .

وإنما الخطر على الديمقراطية من داخلها يأتى من زعماء الرعاع وباعة الأوهام ودجاجلة السياسة الذين حبتهم الطبيعة قدرة خارقة على استهواء الجماهير والاستيلاء على ارادتها والسيطرة عليها بالملق والخداع أو بمخاطبة عواطفها أو شهواتها أو أوهامها حتى يلهوها عن مصالحها الحقيقية الدائمة بمصالحها الجزئية العاجلة أو بتخيلات المجد أو العظمة أو السعادة دون أساس أو بتحويل غضبها

وقلقها إلى أعداء وهميين فتعمى عن مصدر شقائها الحقيقى .

هؤلاء يوقظون الطفل أو المراهق فى المواطنين ، وليس لهم من علاج إلا نشر التعليم الموضوعى والتربية السياسية العلمية على أوسع نطاق ممكن وترقيتها إلى أعلى مستوى ممكن .

وقد تنبه العقاد فعلا إلى ضرورة الحل الديمقراطى القائم على المساواة بين المواطنين فى حق الانتخاب العام المباشر لاختيار ممثليهم وقادتهم السياسيين بوصفه الحل الوحيد البديل عن تدخل الحكومة لتعيين الممثلين والقادة السياسيين وكأنهم من موظفيها المؤتمرين بأمرها ، كما يحدث فى الدول الدكتاتورية والشمولية .

ومع ذلك ففى قاموس العقاد السياسى ليس هناك فرق بين مصطلح « الاشتراكية » ومصطلح « الديمقراطية » . نحس بهذا اللبس حين نقرأ فى « الفصول » (ص ١٦٥) قوله :

ـ « إن الاشتراكية الصحيحة ليست أسطورة من الاساطير ولا هى وعد خيالى يبشر الناس بالتعادل فى الأقدار والتشاكل فى المنازل والارزاق . كلا ! فليست المساواة بين الناس من همها ، ولكنها إنما تدعو إلى المساواة بين الأجر والعمل وتطلب أن يعطى كل عامل مايستحقه بعمله ، وأن ينتفع المجموع بأكبر مايمكن الانتفاع به من قوى الأفراد » .

وهذا فى تاريخ الاقتصاد السياسى لايسمى « الاشتراكية » وإنما يسمى « الديمقراطية الليبرالية » المطعمة ببعض الراديكالية ، وفقا لمذهب المنفعة الذى وضع أساسه جون ستيوارت ميل فى القرن التاسع عشر (١٨٠٦ — ١٨٧٣) ، صاحب مذهب « اكبر خير لاكبر عدد من الناس » . وهو يحذر من التعسف الطبقى بين الأغنياء لأنه « يجر إلى تعنت الطبقات الأخرى وتفاقم النزاع بينها على غير جدوى » .
وحدود المساواة الاجتماعية عنده هى تكافؤ الفرص لاأكثر من ذلك : « من حق جميع الطبقات أن تنال حظها من المعيشة الصحية وأن يسوى بينها فى فرص العمل التى تؤهلهم لها كفاءتهم الطبيعية ، ولا نذهب بالمساواة إلى أبعد من هذا الحد » .

ومثل هذا التصور للمساواة لا يحتاج إلى اقحام اسم الاشتراكية فيه أو إلى الدفاع عن الاشتراكية ، فهو فى بساطة مفهوم المساواة كما وضعته الثورة البورجوازية الكبرى (الثورة الفرنسية) . ومع ذلك فهناك ايحاءات فى العقاد بأنه كان مدركا لخطر تملك الثروة الضخمة على مبدأ المساواة لأنه يردد رأى العالم السير أوليفر لودج الذى « يقترح فى فصل كتبه عن وظائف المال أن تهتم الحكومة بشخصية الحائزين للسلاح ، لأن المال ربما كان أخطر فى يد الشرير من السلاح فى يد القاتل ، وفى رأيه أن الثروات العظيمة خطر على المجتمع » .

SS

ولا يرى العقاد بأسا فى تحديد الملكية الزراعية وإعادة النظر فى نظام التوريث كما اقترح السير اوليفر لودج . وهذه كلها بقايا مخففة من آراء المفكر الفرنسى الراديكالى برودون (١٨٠٩ - ١٨٦٥) الذى كان يقول بأن العنصر الأوحد فى الانتاج هو العمل ويرجو زوال أى ربح عائد من الملكية .

٥

تأملات فى أدب العقاد (٥)

العقاد والديمقراطية

لا مناص من الوقوف طويلا أمام أفكار العقاد الاساسية فى النظم والمذاهب السياسية والاجتماعية لكى نفهم من ناحية منطق انضوائه تحت لواء الوفد وسعد زغلول ثم مصطفى النحاس فى أوج الحركة الوطنية والدستورية بين ثورة ١٩١٩ و ١٩٣٥ .

وهو أمر يستحق الاهتمام حقا لأن العقاد كان من أكبر مثقفى عصره ، وقد كانت سمة ذلك العصر أن كبار مثقفيه قد انضووا تحت لواء الأحرار الدستوريين ، عدلى يكن وعبدالخالق ثروت وعبدالعزيز فهمى وآل عبدالرازق ، وكل من كانوا يسمون فى مصر وفى انجلترا وفى اوروبا بصفة عامة « بالمعتدلين » من زعماء الحركة الوطنية والحركة الدستورية ، وقد كان هؤلاء الزعماء ومن التف حولهم من المثقفين والكُتّابْ يصفون سعد زغلول بأنه زعيم الرعاع الذى أدخل بتطرفه الحركة الوطنية والدستورية فى مأزق خطير مع الانجليز ومع ملك البلاد ..

كان مع الأحرار الدستوريين فى العشرينات لطفى السيد وطه حسين ومحمد حسين هيكل وابراهيم عبدالقادر المازنى وعلى عبدالرازق ومحمود عزمى ومنصور فهمى وعشرات من الكُتّابْ المثقفين فى جريدة « السياسة » اليومية ومجلة « السياسة » الاسبوعية التى كانت أرقى ماعرفته مصر من صحافة تدافع

عن الثقافة الانسانية وعن العقلانية وحرية الفكر منذ جريدة « الجريدة » قبل الحرب العالمية الأولى .

وكان العقاد وحده بين كبار المثقفين يقف مدافعا عن الوفد من جهة وعن الثقافة الانسانية من جهة أخرى ، وقد كان هذا بالذات هو ما بهرنى فيه ، ان ثقافته الانسانية لم تخفف فيه عاطفته الوطنية أو تقلل من إيمانه بالديمقراطية وحقوق الجماهير . فتمثل لى العقاد نموذجا فريدا للكاتب الذى اجتمع فيه العقل والعاطفة .

ومع ذلك فبعد أن اتسعت ثقافتي ونما إدراكى بدأت أفهم أن ما كنت أجده فى العقاد من ثقافة انسانية لا صلة له بالعقل ولا بالعقلانية ، وأن الثقافة الانسانية ليست بالضرورة بنت العقل والعقلانية ، فقد تكون بنت الوجدان أو بنت الخيال أو بنت قوانين العلم البارد الذى لا مكان فيه لعقل أو وجدان أو خيال .

ماذا كان العقاد يفهم من اصطلاح « الديمقراطية » ؟

ربما وجدنا اجابة عن هذا السؤال فى تحليل العقاد لبعض كتب ماكس نوردو « ١٨٤٩ — ١٩٢٣ » وهو طبيب مفكر يهودى نمسوى أو المانى صهيونى النزعة ولد فى بودابست وكان واسع الشهرة بين المصريين فى العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين ونعرف من العقاد انه كان من أقربهم إلى نفسه وفكره ، وهو صاحب كتاب « معنى التاريخ » و « النقائض » والاكاذيب المقررة فى المدنية الحاضرة — والانحطاط — و— وظيفة الفن الاجتماعية — و— الفن والفنيون — و— تطبيق الفسيولوجيا على الأخلاق الذى ترجم إلى الانجليزية بعنوان — الاخلاق وتطور الانسانية .

يقول العقاد فى « المطالعات » (١٩٢٤) عن ماكس نوردو :

ــ ومن أمثلة نقده فى كتاب الاكاذيب قوله عن النظم الديمقراطية أنها أكذوبة سخيفة لأن الحكم فى الأمم الديمقراطية لا يؤول إلى أشرف الناس نفسا واعظمهم كفاءة وارصنهم لبا واخلصهم غرضا ، ولكنه يؤول إلى اصفق الناس وجها واكبرهم دعوى وأعزهم جاها وأكثرهم مالا واقدرهم على شراء أصوات المنتخبين والتغرير بالجمهور . وليست حكومة الديمقراطية بحكومة الشعب كما يقولون ولكنما هى حكومة فئة قليلة من ذوى المطامع المقتدرين على تنظيم الاحزاب ونشر الدعوة ومخادعة الجمهور واستجلاب الاعوان بالوعود والمكافآت والمناصب . فالديمقراطية طراز جديد من الحكم المطلق القديم ، أو هى خمرة عتيقة فى باطية جديدة .

« وهذا كله حق ، لا غبار عليه غير أنه لا يقدح فى أساس الديمقراطية لأن اساسها تمثيل الشعب ، وليس تمثيل الشعب أن يكون نوابه أفضل الناس وأعظمهم ذكاء وعلما ، ولكنه جمع نسخة مصغرة من كل ما فى الشعب من عمل وجهل ومن خير وشر ومن فضائل ومثالب . وخير علاج للنظم الديمقراطية هو تهذيب الشعب وضبط وسائل التمثيل . فإن كان الشعب لا يتهذب فاللوم عليه لا على طرائق حكمه ، وإن كانت وسائل التمثيل لا تضبط فالتقصير راجع إليها ، لا إلى فكرة

التمثيل فى أساسها . » « المطالعات – ص٤٣ » .

بعبارة أخرى : مجتمع من الحمير ، طبيعى أن تحكمه نخبة من الحمير . وليس طبيعيا أن تسلم الحمير قيادها إلى نخبة من الخيل أو حتى إلى جماعة المكارين ، لأن المكارين رغم آدميتهم لن يروا فى الحمير إلا دوابا للحمل تسخر لمصلحة المكارين دون رحمة حتى تصبح جلدا على عظم .

وهذه لا شك لغة غليظة لم يستعملها العقاد فى كلامه عن الديمقراطية والارستقراطية ، ولكن ينبغى علينا ألا نفصل كلام العقاد عن السياق السياسى الذى كتب فيه فقد نشر هذا المقال أولا فى جريدة « البلاغ » عدد ١٢ فبراير ١٩٢٣ قبيل إعلان الدستور فى ١٥ مارس ١٩٢٣ ، وبعد شهور طويلة اشتغلت فيها « لجنة الدستور » ، التى كان سعد زغلول يسميها « بلجنة الاشقياء » بوضع مواده تحت ضغط وزارة توفيق نسيم التى كانت مطية للملك فؤاد للنص على أن الدستور « منحة من الملك » وعلى تضييق سلطات الأمة وتوسيع سلطات السراى إلى أقصى مدى مستطاع ، كل ذلك باسم تخلف الشعب المصرى وعدم أهليته للحكم الديمقراطى وضرورة وضع زمام الأمور فى يد الملك الرشيد وحاشيته الارستقراطية الرشيدة .

ومنذ الانتخابات الدستورية الأولى فى يناير ١٩٢٤ وفوز سعد زغلول وحزب الوفد فى أول برلمان بأغلبية ٩١٪ « ١٩٥ مقعدا من مجموع ٢١٤ مقعدا » وسقوط حكماء السياسة من زعماء الأحرار الدستوريين ومن زعماء حزب الاتحاد « رجال القصر » والحكماء المهادنين للانجليز أو المتعاونين مع السراى لم يكفوا عن التهكم بالشعب المصرى وبزعيمه العظيم ، فأطلقوا النكات من نادى محمد على تقول : « الاحتلال على يد سعد ولا الاستقلال على يد عدلى » أو تقول : « لو رشح سعد حجرا لانتخبناه » فنسبوا هذه الشعارات السخيفة إلى الشعب المصرى ليثبتوا أن المصريين كانوا فى مستوى السوائم ، بل وفى مستوى الجمادات . وفى صباى كنت أسمع وصف الشعب المصرى بأنه « شعب زلط » ، فلا أجد وجها للشبه بين البشر والزلط .

ومافتىء أعداء الديمقراطية فى مصر يروجون هذه الأقوال عن الشعب المصرى حتى صدقتها الأجيال التالية ، وصدقت معها أن المصريين كانوا يتوجهون إلى صناديق الانتخاب لانتخاب سعد حتى بعد وفاة سعد ، وصدقوا أن سعد زغلول كان إنهزاميا قال عن الجهاد الوطنى : « مافيش فايدة » ، وهى العبارة التى قالها سعد وهو على فراش الموت « أنا انتهيت ، مافيش فايدة » عندما أراد طبيبه الدكتور ابراهيم رامز أن يعطيه الحقنة الأخيرة . كذلك صدقوا ما كان يروجه عبدالعزيز فهمى عن سعد زغلول أنه لم يطلب من وينجيت ، المعتمد البريطانى ، فى ١٣ نوفمبر ١٩١٨ استقلال مصر وإنما طلب مجرد تخفيف قيود الاضاءة بمناسبة إنتهاء الحرب .

كل هذه الأشياء كان يروجها أعداء الديمقراطية عن الشعب المصرى لكى يثبتوا أنه غير أهل

للديمقراطية . وقد أدركت فيما بعد أن هؤلاء السادة كانوا ولا شك من المثقفين الذين قرأوا مسرحية « يوليوس قيصر » لشكسبير ، وهو الذى يصف رعاع روما المتجمهرين لاستقبال يوليوس قيصر بأنهم شعب « زلط » ، على لسان مارولوس القائل فى الفصل الأول ، المشهد الأول ، البيت ٣٥ :

« أيها الجمادات ، أيها الاحجار ! »
ياأحط من كائنات بلا عقل ! »

هذا هو الجو الذى كان يكتب فيه العقاد عن الديمقراطية . نعم ، الديمقراطية هى التعبير عن ارادة الشعب بعلمه وجهله ، بخيره وشره ، بفضائله ورذائله ، فإن كان جهله وشره ورذائله يفوق علمه وخيره وفضائله ، فلا علاج لهذه الحالة إلا تعليم الشعب وضبط وسائل التمثيل النيابى .

وهذا هو الفهم الشائع للديمقراطية مجردا من الأحلام المثالية والمطلقات ، وهو قريب جدا من المفهوم العملى للديمقراطية الشائع منذ العصر الفكتورى ، ومنذ ظهور مذهب المنفعة ولا سيما كما نجده فى كتابات الفيلسوف جون ستيوارت ميل (١٨٠٦ - ١٨٧٣) صاحب كتاب مذهب المنفعة وكتاب - الحرية - وكتاب - الحكومة النيابية - إلخ .. وهو بعيد جدا عن مفهوم الديمقراطية كما نجده بين فلاسفة الثورة الفرنسية ومن مهدوا لها أو شاركوا فيها بتلك المقولات المطلقة مثل مقولة « الحق الطبيعى » ، و- حقوق الإنسان - وبتلك الاقانيم المطلقة مثل - الحرية والمساواة والاخاء - ، وهى مقولات أضفت عليها الثورة الفرنسية مسحة شبه دينية وشبه ميتافيزيقية حين أعلنت أنها « مقدسة » و- غير قابلة للتجزئة - و- غير قابلة للانتهاك - و- غير قابلة للتصرف - أى التنازل عنها ، من كل ما نجده فى القاموس السياسى لمفكرى الثورة الفرنسية .

ولكن فكرة العقاد عن الديمقراطية التى نجدها فى كتاب « مطالعات فى الكتب والحياة » تقوم على تصور عملى للديمقراطية لاأثر فيه للمطلقات ولا للمقدسات ، وهى أقرب إلى تصور جون ستيوارت ميل وأصحاب « مذهب المنفعة » منها إلى تجريدات فلاسفة الثورات . والغريب فى كل هذا أن العقاد كان من رافضى مذهب المنفعة .

ومع كل هذا الدفاع عن حق الجماهير فى أن تحكم نفسها بنفسها ، وهو لب الفكرة الديمقراطية ، ينبغى أن نلتفت إلى فكرة العقاد عن الجماهير ، لا كما ينبغى أن تكون ولكن كما هى فى الواقع أو على الأقل كما كانت فى واقع عصره .

ففى بحثه عن « سر تقدم الأمم » فى كتاب « الفصول » (ص١٧٣) : نجده يصف المصريين بأنهم فى حالة من التفكك الكامل والفردية التامة التى تهتز معها فكرة الوطنية نفسها ، فضلا عن فكرة الديمقراطية فهو يقول :

ـ « والمصريون لا يكاد يؤلف بينهم شىء من وحدة المشاعر . ويكاد يكون أبناء النيل اثنى عشر

مليون فرد ولا أمة . ولا ريب ان ذلك انما نجم عن اختلاط العناصر وتوالى الأمم الفاتحة كما أنه يعزى إلى سوء فهم الوطنية الذى قدمنا ذكره . ومن الحكمة استحياء أشد العصبيات أخذا بقلوب هذه الشراذم المبددة . ولا فرق بين أن تكون عصبية مصلحة أو عصبية تاريخية أو عصبية وطنية مادامت تفضى إلى لم شعثهم و توجيه نفوسهم إلى وجهة واحدة » .

ويبدو أن العقاد قد كتب هذا الكلام أيام الحرب العالمية الأولى « ١٩١٤ – ١٩١٨ » فحين نشره فى كتاب « الفصول » سنة ١٩٢٢ أضاف إليه فى الهامش هذا الاستدراك : « وجدت هذه العصبية القوية والحمد لله فى الحركة الوطنية الحديثة التى بدأت ظواهرها على أثر الحرب الكبرى » .

كان طبيعيا أن تحول حالة الحرب دون غليان مرجل الوطنية فلما انتهت الحرب كان الانفجار الثورى العظيم فى ١٩١٩ نتيجة لنفى سعد زغلول ورفاقه فى مارس ١٩١٩ وقد تكررت نفس الظاهرة أثناء الحرب العالمية الثانية ومابعدها . هدوء وطنى عام خلال الحرب لم تقطعه إلا مظاهرات النازيين والفاشيست المصريين وجماعات الملك، مظاهرات «تقدم ياروميل» ، أعقبته انتفاضة « اللجنة الوطنية للطلبة والعمال » التى وقفت بالبلاد على شفا ثورة وطنية واشتراكية عام ١٩٤٦ .

وفى تصورى أن العقاد لم يكن مصيبا فى تشخيصه لوطنية المجتمع المصرى وأنه لم ينظر إلا إلى السطح الراكد أيام الحرب العالمية الأولى ، فالوطنية والقومية وحب الحرية والمساواة ليست من الأشياء التى تتشكل فى روح الأمم بين سنة وأخرى ، كما انها ليست من الأشياء التى تشكلها أحداث جزئية كزيارة الزعماء الثلاثة « سعد زغلول وعبدالعزيز فهمى وعلى شعراوى » للمعتمد البريطانى فى ١٣ نوفمبر ١٩١٨ مطالبين باستقلال مصر ، مهما قلنا بأن الأحداث الجزئية يمكن أن تفجر ثوارت التاريخ .

ولأن أفكار العقاد الأساسية فى علم الاجتماع كانت الأفكار السائدة بين فلاسفة البورجوازية فى القرن التاسع عشر ، نجده يقبل آراء جوستاف ليبون فى نشأة الفكرة الوطنية دون تحفظ ، حيث يقول ليبون :

– « كان وجود الروح أولا فى العائلة ثم انتشر منها فى القرية ثم فى المدينة ثم فى الاقليم ولم يعم جميع السكان إلا فى أزمان قريبة منا . هنالك وجدت فكرة الوطن بالمعنى المفهوم لنا فى هذا العصر لأنها لا تصير واضحة إلا إذا تم تكوين الروح . ولهذا لم تترق فكرة الوطن عند الاغريق إلى أبعد من فكرة المدينة ، ودامت مدائنهم فى حرب مستمرة لأن كل واحدة منها كانت أجنبية فى الواقع عن البقية . كذلك لم تعرف الهند من ألفى عام غير وحدة القرية ، فعاشت من ذلك الحين تحت حكم الاجنبى تقوم فيها ممالكه بسهولة كما تدول بسهولة . » « الفصول ص ١٧٢ »

وقد أثبت فردريك انجلز (١٨٢٠ – ١٨٩٥) فى كتابه « أصل العائلة » – ١٨٨٤ – أن

هذا الكلام غير دقيق حين أثبت أن الوجود الجماعى كان سابقا على الوجود الفردى ، وأن العائلة لم تنشأ إلا بعد ظهور الملكية الخاصة ، وان الملكية الخاصة لم تنشأ إلا بعد ظهور اكتشاف الزراعة . أما قبل ذلك فقد كان الوجود الاجتماعى وجودا جماعيا تسوده الشيوعية البدائية فى مجتمعات الصيد والرعى ، حيث كانت القبيلة هى أساس المجتمع ، وبذلك يكون ظهور الأسرة عند انجلز ليس متأخرا فحسب وانما هو من أهم انجازات المجتمع المدنى عند ظهوره باكتشاف الزراعة ونشأة حياة الاستقرار .

وتاريخ « المدينة الدولة » عند اليونان يؤيد أن قوامها الأصلى لم يكن القرية ولا المدينة وإنما كان « القبيلة » . أو ماكان اليونان يسمونه « يوباتريداى » **EUPATRIDAE** وهو نظير ماكانت العرب تسميه « بنى » كذا أو كذا قريش أو تميم أو مضر أو غسان إلخ .. أو « آل » كذا وكذا ، وكان إنتماء المواطن اليونانى الحر أصلا إلى قبيلته أو اله بالمعنى الواسع ، أما العبيد فكانوا ينسبون كل منهم إلى القبيلة التى تملكه ، وظل التنظيم الاجتماعى فى اليونان القديمة على هذا الوضع حتى عصر كلايستين « نحو ٥٠٠ ق . م . » أبى الديمقراطية اليونانية ، وهو أول حاكم لاثينا قسم هذه المدينة الدولة وزمامها « اتيكا كلها » إلى دوائر انتخابية بحسب عنوان المسكن وليس بحسب القبيلة التى يتبعها المواطن .

فغير صحيح إذن ماذهب إليه جوستاف ليبون وأخذ به العقاد من أن اسبق صورة للتنظيم الاجتماعى كانت الاسرة ثم تلتها القرية ثم المدينة ثم هذا المجتمع الكبير الذى نسميه القوم أو الجنس أو المواطنين بمعنى أبناء الوطن الواحد . والعقاد يقيس على نظرية ليبون فيقول : « وذلك شبيه بمعنى الوطنية فى مصر ، فإنها لا تعرف إلا وحدة القرية . وماأظن أن هناك أمة غير الأمة المصرية تقام فيها المتاحات لسفر قريب أو صديق من اقليم إلى اقليم يجاوره ويقسم فيها الرجل بغربته وهو فى عاصمة وطنه . » « الفصول ص ١٧٢ »

هذه الحالة المتخلفة التى يرصدها العقاد بصدق عن ارتباط المصريين إلى عهد قريب ببيئتهم الصغيرة لا علاقة لها بالاحساس بالوطن أو الوطنية أو بالمواطنة ، وإنما هى نتيجة للاحساس بالعجز إزاء الظلم واختلال الأمن على الحياة والمال والعرض وفقدان الحرية وحقوق الانسان اذا خرج الإنسان عن محيط أهله ومعارفه والبيئة التى يعرفها ولو أياما أو كيلو مترات .

هذا الشعور بالخوف من العالم الخارجى خوف المرء من الغير ، وخوف الأسرة أو العزوة من الأسر أو العزوات الأخرى ، وخوف القرية من المدينة ، وخوف المدينة من الدولة ، بل خوف الدولة من غيرها من الدول والمجتمع من غيره من المجتمعات ، ليس إلا نتيجة لتفكك المجتمع تحت وطأة المستعمر أو الاستبداد أو الاستغلال واستشراء السلب والنهب والاسترقاق فى مجتمع تسوده شريعة الغاب .. بل ان المجتمع كله قد يتعرض للانقراض كما حدث لمصر فى العهد العثمانى حين

انخفض تعدادها إلى ٢,٥ مليون نسمة عام ١٧٩٩ بحسب الإحصاء الذى أجرته الحملة الفرنسية .

حتى الحكومة لا يرى المواطن منها إلا وجهها البغيض وهو البطش والإرهاب والإستيلاء على المال بالقوة الجبرية . هو ارتداد من حالة المدنية حيث احترام حقوق الإنسان هو ناموس المجتمع إلى حالة الفطرة حيث يحيا البشر فى تحفز دائم ضد الخطر الخارجى وخوف دائم من المجهول .

أما أسباب انحلال المجتمعات وتلاشى ارادتها بما يجعلها تفقد التماسك القومى أو الوطنى أو الاجتماعى وترتد من رقى المدنية إلى الفردية الساذجة التى وصفها العقاد فى كلامه عن حالة المصريين أثناء الحرب العالمية الأولى ، فهى أسباب متعددة فى علم الاجتماع وقد نجد بعضها فى نظرية الدورات التاريخية عند ابن خلدون أو فى غيرها من الظواهر كالكوارث الطبيعية وكالأوبئة والمجاعات والحروب التى حدثنا عنها مالثوس وليس هنا مجال بحثها .

ويخيل إلىّ أن خطأ العقاد فى تشخيص وطنية المصريين أيام الحرب العالمية الأولى إنما كان ناجما عن قِلّةْ تعاطفه مع بسطاء الناس وإيمانه بحق الصفوة وحدها فى قيادة الجماهير .

فالغريب أن العقاد الذى كان يمثل سياسيا حتى ١٩٣٦ ، الإيمان بالتيار المتطرف فى الوطنية والديمقراطية بقيادة سعد زغلول ثم مصطفى النحاس ، كان يتشكك فى تبلور الفكرة الوطنية بين المصريين ، وفى أهلية الشعب للديمقراطية لقصوره الأصيل فى إدراك القيم العليا فى الفكر والثقافة والفنون والآداب والإكتفاء بالإقبال على إشباع حواسه .

وفى كتاب « المطالعات » يجيب العقاد أحد قرائه ، فى مقال « التمثيل فى مصر » أنه قد أهمل الكتابة عن التمثيل فى مصر يأسا منه من إصلاح حاله . ويقول العقاد أنه يتابع نشاط الفرق الأجنبية الزائرة و « معاهد الصور المتحركة » « يقصد السينمات » بما يجعله لا يطيق التردد على المسرح المصرى « كان ذلك قبل ١٩٢٤ » . فبعد أن ترى مسرحيات « الممثل كين » و « نلسون » فقل لى بالله كيف يجرؤ بعد ذلك على أن يلصق اسم التمثيل بهذه المساخر التى يعرضونها هناك وما هى إلا محاكاة فردية لهذه الصناعة وما هى إلا تمثيل للتمثيل ؟ « ص ٥٢٩ — ٥٦٠ » .

العقاد يقول انه يعيش فى عصر الجماهير التى لا تهتم إلا بإرضاء حواسها مقابل قروش معدودة يشترون بها « ضحكا سخيفا ونظرات وضيعة إلى اللحوم البشرية التى يعرضونها على المسرح عارية أو شبه عارية » (كأنما العقاد يتحدث عن « درب الهوى » و « خمسة باب ») .

« الملك ديموس هذا هو مستبد قاهر يدعون إليه كثيرا ويثنون عليه كثيرا . ولكنه بعد كل مايقال من مدح لسياسته وثناء على حكومته عتل أحمق مأفون الرأى بليد الطبع قذر العينين والأظافر قد يستحق الصفع أحيانا ولكنه لا يجد الكف الغليظة التى تملأ خده العريض الطويل ، فلذلك

لا يصفعه أحد أو هم يصفعونه بكف غير الكف التى تصلح له فيعتد الصفع مزاحا رشيقا وتربيتا رقيقا .

« الملك ديموس لا يحب الوعاظ والأنبياء ، ولا يألف الفلاسفة والعلماء ولكنه يحب المهرجين والمسخاء ويألف المتزلفين والادعياء ، وفى عهد حكمه السعيد كثر هؤلاء الندماء الأماثل وانتشروا وظهرت البركة فى صفوفهم وامتلأ بهم بلاطه العامر وانفسح لهم عقله الضيق ..

« ولا يخطر ببالك اننا نحن المصريين – دون غيرنا – الذين نشكو هذه الدولة المحدثة ونتأذى بهذه الحاشية الخاملة .. لا لا .. فاعلم أن هذا الملك الذى استأثر بالأمر كله فى هذا العصر يحكم على غيرنا كما يحكم علينا ، ويقضى فى الغرب والشرق ما هو قاض بيننا » « المطالعات » « ص ٢٦٠ – ٣٦١ »

وليس الملك ديموس الذى يتحدث عنه العقاد إلا « الشعب » متوجا ، ابو « الديمقراطية » .

فإذا كان هذا رأى العقاد فى الشعب فى قمة المد الجماهيرى الديمقراطى وراء سعد زغلول ، انه متمثل فى أحمق مأفون يعيش لحواسه ويضيق بكل ثقافة جادة أو فكر عميق ، بل ويستحق الصفع ، « كالعبد يقرع بالعصا » ، فكيف وفق العقاد بين هذا الاحتقار الشديد للجماهير وبين إيمانه المطلق بالديمقراطية وسيادة الشعوب على نفسها وعلى ملوكها ، مما أدخله السجن تسعة أشهر « ١٩٣٠ – ١٩٣١ » ؟

فى تصورى أن منشأ هذا التناقض فى فكر العقاد السياسى والاجتماعى كان منشؤ سيطرة الفلسفة المثالية الفردية على ذهن العقاد واعتقاده الراسخ بأن التاريخ لا يصنعه إلا العباقرة والأبطال .

وقد وجد العقاد فى سعد زغلول صورة البطل الوطنى الديمقراطى قائد الجماهير إلى نهضتها وتحرير ارادتها فى الداخل والخارج .

٦

العقــاد والتــراث (١)

يتأمل « فصول » العقاد و « مطالعاته » و « مراجعاته » و « دراساته » فى « ساعات بين الكتب » ، فضلا عن دراسته الهامة عن « ابن الرومى » ، **من** يلاحظ جملة ظواهر متواترة خلال أدبه فى العشرينات وبعض الثلاثينيات بحيث يمكن رصدها وتبويبها واتخاذها مبادىء عامة تميزت بها ثقافة العقاد وفكره وأدبه وموقفه من الحياة ، ويمكن وصف هذه الظواهر على الوجه التالى :

(١) هناك -أولاً- منهج العقاد فى دراسة التراث العربى ، وقد تميز هذا المنهج بمحاولة قراءة مواقف أو نظرات فلسفية عامة فى شعر الشعراء العرب من جهة ، وبمحاولة امتحان هذه المواقف أو النظرات الفلسفية من جهة أخرى بالتيارات الفكرية العالمية قديمها وحديثها .

ولست أزعم بهذا أن العقاد كان يضع أساس الأدب المقارن فى اللغة العربية ، وإنما أقصد أن أقول أن العقاد دأب على استخدام معارفه الموسوعية لربط الأدب العربى بسياق الآداب العالمية الكبرى . وعوَّد القارىء العربى الإحساس بحداثة التراث العربى ، وبذا أخرج التراث العربى من عزلته القاتلة ونفض عنه بعض الغبار الذى تكدس عليه نتيجة للقدم وللإنفصال الحضارى معا .

وقد كان لمنهج العقاد ماله وما عليه ، كما أن العقاد لم ينفرد وحده بهذا

المنهج الذى كان يشاركه فيه اكثر أقطاب عصره ، لا فى الأدب وحده ولكن فى كل فرع من فروع الثقافة والحضارة .

(٢) وهناك — ثانيا — قاموس النقد الأدبى والفلسفى والاجتماعى الذى نجده عند العقاد ومعاصريه مختلفا فى المفردات والتعابير ، وفى المصطلحات والتراكيب عما ألفناه فى قاموس النقد الأدبى والفلسفى والاجتماعى فى التراث العربى القديم . وعند تحليل عناصر هذا الاختلاف ومصادره نجد أنه ثمرة العمل الدائب خلال قرن كامل ، أى منذ رفاعة الطهطاوى على استيعاب قاموس النقد الأدبى والفلسفى والاجتماعى فى اوروبا الحديثة منذ عصر النهضة الاوروبية .

وقد كان طبيعيا أن يختلف القاموس العلمى الحديث عن القاموس العلمى المألوف فى التراث العربى القديم بسبب سرعة تطور العلوم والصناعات وتكاثر الاكتشافات العلمية والاختراعات الفنية فى العصر الحديث وبسبب ظهور قاعدة عالمية للمصطلحات العلمية والتكنولوجيا . أما الاختلاف فى قاموس النقد الأدبى والفلسفى والاجتماعى عما ألفناه فى لغة التراث فهو أكثر ثورية لأن لغة العلوم الإنسانية والاجتماعية فى التراث العربى أكثر استقرارا وانتشارا من لغة العلوم الطبيعية والوضعية والدقيقة .

(٣) وهناك — ثالثا — قضية الصراع بين أنصار القديم وأنصار الجديد ، أو ماأصبحنا اليوم نسميه ، بتعبير أقل موضوعية قضية « الأصالة والمعاصرة » .. هذه القضية التى شغلت العرب انفسهم فى بعض فترات العصر الكلاسيكى كانت الشغل الشاغل لعصر النهضة المصرية منذ زمن رفاعة الطهطاوى حتى زمن طه حسين والعقاد .

ودراسة العقاد ومعاصريه تدلنا على أن اعلام العشرينيات والثلاثينيات ، ولا سيما طه حسين والعقاد وحسين هيكل والمازنى وسلامة موسى وعلى عبدالرازق وابراهيم ناجى ، كانوا على اختلاف مدارسهم الأدبية والفكرية ، من أنصار الجديد ، بل ان شوقى نفسه فى أخريات حياته قد أصبح من أنصار الجديد .

وقد انتصر أصحاب الجديد على أصحاب القديم طوال العشرينيات وبعض الثلاثينيات فيما نشب بين هؤلاء وهؤلاء من معارك . وذلك بالرغم من هزيمتهم الظاهرة فى بعض المعارك الجزئية .

وقد أدى هذا الانتصار إلى تحرير العقول والأذواق والأساليب وإلى استحداث « أنواع » جديدة فى الفنون والآداب جديدة فى الشعر والنثر ، كما أدى إلى اختفاء أنواع أخرى وأشكال أخرى . بل لقد أدى هذا الانتصار إلى تطور اللغة العربية ذاتها بما جعلها أقدر حملا لأعباء الفكر المعاصر وأكثر تعبيرا عن الوجدان المعاصر .

(٤) هناك — رابعا — قيادة العقاد لمدرسة « الرومانسية الذهنية » فى الشعر العربى الحديث فى مواجهة كلاسيكية شوقى التقليدية ، حتى انتزعت منه مدرسة أبوللو لواء المدرسة الرومانسية

« برومانسية الوجدان » . وهنا ينبغى أن نفرق بين ماكانت تفعله مدرسة « أبوللو » فقد كان لكل منهما فى الوجدان المصرى وفى الفكر الاوروبى معا منابع مختلفة .

ونفس الأمر بالنسبة للنثر العربى الحديث . فقد كان العقاد قائد مدرسة « الرومانسية الذهنية » فى مواجهة عقلانية لطفى السيد وطه حسين . وقد كان تيار لطفى السيد وتيار العقلانية طوال العشرينات والثلاثينات هما المعبرين عما فى المجتمع المصرى المصرى من طاقة ثورية وارادة لتجديد الفكر والفن والحياة ، ورغم ماكان بين هذين التيارين من هوة عميقة واختلاف فى الجذور والمناهج والغايات ، إلا انهما كانارفيقى طريق فى مواجهة المجتمع التقليدى ، كل منهما يسعى لتقويضه بطريقته الخاصة ولغاياته الخاصة .

(٥) ولذا فهناك – خامسا – ضرورة دراسة العلاقات الجذرية والتعبيرية والغائية بين ثورة الرومانسية المصرية فى الأدب والفنون وبين هذه الثورة فى مختلف مقومات المجتمع التقليدى فى فترة ما بين الثورتين ومؤسساته السياسية والاجتماعية والاقتصادية . بعبارة أخرى لا مناص من دراسة أدب العقاد ومعاصريه على أساس دراسة حركة التاريخ المصرى بين ١٩١٩ و١٩٥٢ وماتجاذب هذه الحركة من انفجارات الثورة والثورة المضادة عبر ثلاثين عاما ، أى حتى أصبح العقاد غير ذى موضوع بعد ثورة ١٩٥٢ ، بل أصبح لواء يتجمهر حوله المحافظون والرجعيون فى لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب أيام عبدالناصر . ثم صنما فكريا يتعبد له المحافظون والرجعيون أيام السادات . وهو نفس ماحدث لطه حسين ، ولمحمد حسين هيكل على وجه التقريب وماحدث لكافة زعماء العقلانية والعلمانية فى مصر الحديثة .

هناك تلك الظاهرة المشتركة بين ثوار الأدب والفكر منذ ثورة ١٩١٩ ، من جميع المدارس . الرومانسيون والعقلانيون والواقعيون والماديون فهؤلاء بوجه عام قد تصاعدت ثوريتهم مع تصاعد المد الديمقراطى الليبرالى ثم أخذت فى الانحسار تدريجيا مع الانحسار التدريجى للديمقراطية الليبرالية فى مصر . أو فلنقل إن هذه الثورة الفكرية والادبية نحت نحو مصالحة المحافظين فى المجتمع ومع ذلك فهناك مايوحى بأن هذه المصالحة لم تتجاوز ارتداء الأقنعة فى بعض الأحايين .

ومن المهم أن نعرف إلى أى مدى كانت هذه المصالحة صادقة وإلى أى مدى كانت من باب التقية . من المهم أن نعرف إلى أى مدى أثرت انتكاسات المجتمع المصرى حقا فى فكر الرواد وإلى أى مدى كان الرواد يتمسكنون ليتمكنوا كما تقول العبارة المشهورة أو ينحنون للعاصفة على أقل تقدير .

(٦) ثم هناك – سادسا – قضية الشعر والنبوة أو الشعر والوحى ، وهى قضية مركزية فى أدب العقاد وفكره ، ويجب أن تدرس كقضية قائمة بذاتها وليست كمجرد إضافة من عند العقاد إلى مصطلحات النقد الأدبى فى اللغة العربية . فمن خلال دراسة نظرية « الفاتيس » ، أو الشاعر النبى ،

عند العقاد ، نستطيع أن نضع أيدينا على بعض الينابيع الهامة التى ارتوى منها فكر العقاد ووجدانه وموقفه من الأدب والحياة .

(٧) ثم هناك – سابعا – تلك التهمة التى نسبها الدكتور محمد مندور إلى العقاد وكادت أن تلتصق به ، وهى أن العقاد هو « جورجياس المصرى » . و« جورجياس » هو السوفسطائى الشهير فى أثينا القديمة الذى حدثنا عنه أفلاطون فى « محاوراته» فأصبح رمزا للسفسطة لا للفلسفة أى لاستعمال اللغة وأحابيل البلاغة أى شىء وكل شىء وللانتصار بالاعيب الألفاظ والمعانى على الخصوم فى الرأى على حساب الحقيقة . هذه التهمة أيضا ينبغى أن تدرس بعناية ، فقد كان بالفعل فى منهج العقاد فى مجادلة خصومه فى السياسة والأدب والفكر ألوان من الضراوة واستباحة كل الاسلحة لتسفيه مخالفيه .

* * *

ولنبدأ البحث بالكلام عن منهج العقاد فى دراسة التراث العربى . فهو دائم البحث عن وجوه الشبه بين الأفكار الاساسية فى التراث العربى والأفكار الاساسية فى التراث الاوروبى . ومن سياق ماكتب العقاد ، نحس بأن غرضه من عرض هذه المقارنات ليس إثبات أن العرب أثروا فى الاوروبيين أو انهم تأثروا بهم على نحو مايفعله أصحاب الأدب المقارن وانما يبدو أنه كان له غرضان من ذلك :

أولهما : تعليم المثقفين فى العربية نفع التواصل المستمر مع الثقافات الاجنبية حتى تسقط جدران الرفض السميكة العتيقة التى تفصل الفكر العربى عن الفكر الاوروبى .

وثانيهما : إشاعة الاحترام الكافى للتراث القومى ضد المتفرنجين من أبناء البلاد العربية المبهورين بالثقافة الاوروبية وبالآداب الاوروبية ، والمغالين فى إنكارهم أن للثقافة العربية الكلاسيكية قيمة فى ذاتها . وهى موجة تفشت – غالبا بحسن نية – فى بلادنا – ولا سيما بعد هزيمة العرابيين واليأس من البعث القومى .

وقد كانت هذه الموجة ذاتها تدفقا من النظريات العنصرية التى ازدهرت فى اوروبا الامبريالية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وكانت تقوم على التشكيك فى قدرات الشرقيين بوجه عام وتحط من قيمة انجازاتهم الماضية ومسعاهم الحاضر .

وربما كان خير نموذج لهؤلاء تلك الشخصيات القلقة مثل أحمد فارس الشدياق الذى عجز عن أن يصبح اوروبيا فاستترك ، وشبلى شميل الذى كان يدعو جهارا للتخلى عن اللغة العربية واصطناع احدى اللغات الاوربية الحية الكبرى كالفرنسية أو الانجليزية أداة للتعبير .

نموذجان لهذا الربط المستمر بين التراث العربي وبين الفكر العالمي هما تلك الفصول التى دبجها العقاد فى بيان وحدة الفكر والشعور بين المعرى وشوبنهاور من جهة وبين المتنبى ونيتشه من جهة ثانية ، وبين المتنبى وداروين من جهة ثالثة ، رغم أن المعرى عاش قبل شوبنهاور بتسعمائة عام ، ورغم أن المتنبى عاش قبل نيتشه وداروين بألف عام . كذلك ربط العقاد بين فلسفة المعرى وفلسفة داروين رغم تشاؤم المعرى وتفاؤل داروين .

فمنذ أن كتب العقاد بعض فصوله عن المعرى فى ١٩١٦ ثم جمعها فى « الفصول » عام ١٩٢٢ نجده يلتمس أوجه الشبه بين تشاؤم المعرى وتشاؤم شوبنهاور فهما متفقان على أن الموت يسوى بين الغالب والمغلوب فى الحياة وبين المتنازعين من كافة الأطراف باعتبارهم مجرد عابرى سبيل فى الدنيا أو بتعبير المعرى فى اللزوميات :

تنازع فى الدنيا سواك وماله ... ولا لك شىء فى الحقيقة فيها
ولم تحظ فى ذلك النزاع بطائل ... فمتفقوها مثل مختلفيها

أو بلغة شوبنهاور فى العقاد : « الزمن هو ذلك الذى يفتأ يجعل الأشياء لا شىء فى أيدينا فتفقد بذلك قيمتها . » أو قول شوبنهاور فى العقاد : « مادامت الدنيا كفاحا لا راحة فيها ومادام الغالب اليوم يغلب غداً والموت يهلك الغالب والمغلوب على السواء فالحياة وقر فادح والعدم أفضل من الوجود » .

والعقاد يذكرنا بأن تشاؤم المعرى وشوبنهاور دفع بكل منهما إلى اعتزال الناس وكراهية الأحياء والزهد فى الدنيا واحتقار النساء وتحريم الزواج وأكل اللحوم والاستئناس بالحيوان والرأفة به .

أما فى حديث العقاد عن « رسالة الغفران » (١٩٢٤) ، فهو يقول : « ان رسالة الغفران نمط وحدها فى آدابنا العربية ، واسلوب شيق ونسق طريف فى النقد والرواية ، وفكرة لبقة لا نعلم أن أحدا سبق المعرى إليها [اللهم إلا إذا استثنينا محاورات لوسيان فى الأولمب والهاوية (ص ٨٢)] . ونص الكاتب اليونانى لوسيان (١٢٥ – ١٩٢ ميلادية)] الذى أشار إليه العقاد أو على الأصح نصوصه هى « محاورات الآلهة » و « محاورات الموتى » وغيرها من النصوص الساخرة التى تهكم فيها لوسيان بالمعتقدات الشائعة عن العالم الآخر ، وفيها وصف مفصل لما كان قدماء اليونان فى عصره يتصورونه عن الجنة وعن الجحيم . وقد كان من رأى العقاد أن المعرى سلك فى « رسالة الغفران » طريقا سلكه الأوائل وأنه لم يبتدع من عنده شيئا ، وإنما فضله هو فى أنه قطع هذه الطريق المطروقة بقدميه ولم يعتمد على مجرد روايات الرواة .

فهو يقول : « وهذا ماصنعه المعرى فى هذه الرسالة . فهى رحلة قديمة كما قلنا ولكنه أعادها علينا كأنه قد خطا خطواتها بقدميه وروى لنا أحاديثها كأنما هو الذى ابتدعها أول مرة (ص ٨١ من

« المطالعات ») . وهو يقول أيضا فى ص٧٨ من « المطالعات » .

وعلى هذا النحو يمكننا أن نسأل عن حقيقة رسالة الغفران : هل هى قصة تاريخية أو بدعة فنية ؟ وهل العمل الأكبر فيها للخيال أو للدرس والاطلاع ؟ وهل كان المعرى فيها شاعرا مبتكرا أو كان قاصا أدبيا وحافظا يسرد ماقد سمع ويروى عمن سبق ؟ والصواب فى أمر هذه الرسالة أنها كتاب أدب وتاريخ وثمرة من ثمار الدرس والاطلاع وليست بالبدعة الفنية ولا بالتخيل المبتكر » .

هذا الحكم اطلقه العقاد فى عمومه فى مقالته « الخيال فى رسالة الغفران » التى نشرها أولا فى جريدة « البلاغ » فى ٢٣ أكتوبر ١٩٢٣ ، ولم يخصص بالاسم ولا بالنص أحدا غير لوسيان ممن سبقوا المعرى لزيارة الجنة ، كما أنه لم يدخل فى تفصيل واحد يثبت استفادة المعرى من لوسيان ، بما يوحى بأن العقاد لم يقرأ نصوص لوسيان وإنما قرأ عنها وبما يوحى بأنه عرف بدين المعرى للوسيان من كتابات المستشرقين . وحين كتب العقاد عن المعرى بهذا الإجمال المخل لم يثر فى وجهة ناقد ولم يتهمه أحد بأنه يحطم التراث العربى لصالح الآداب الاستعمارية .. وعندما قمت أنا بعد أربعين عاما فى بحثى « على هامش الغفران » بتوثيق دين المعرى للوسيان وغير لوسيان من اليونان والرومان كتبت فى هجائى المجلدات من هجر القول فسبحان مغير الأحوال ! .

على كل ليس هذا بيت القصيد . إنما بيت القصيد هو أن العقاد لم يكن يكتب بحثا أو بحوثا فى الأدب المقارن حتى يلام أو لا يلام على ما كتب ، وإنما كان العقاد يحلل الأدب العربى القديم بمقاييس الفكر العالمى فى عصره ، غالبا ليظهر ما فى التراث العربى من قوة واعماق وقدرة على مساجلة المحدثين فى أرقى الحضارات المعاصرة من جهة ولكى يعود قراء العربية على ألا يتخوفوا من الانفتاح لفكر غيرهم من الشعوب .

وقد كان فى تطعيم مثقفى العربية من حبيسى التراث العربى التقليدى بهذا اللقاح الاجنبى خير كثير ، لأنه أكد فى أذهان أصحاب الثقافة التقليدية قيمة تراثهم التقليدى . كما أن نظراته الناقدة للتراث العربى وللتراث الانسانى معا قد اعانت كثيرا على الكبح من نطاعة المحافظين الذين يقدسون كل كلمة فاه بها الآباء والاجداد مهما كانت تافهة أو خاطئة أو محدودة بزمنها ومكانها .

ومع ذلك فإن العقاد – دون أن يقصد – نشر بدعة بين أصحاب الثقافة التقليدية وسدنة التراث العربى ، وهى أنه بلبل معنى الأدب المقارن فى أذهانهم فرأينا جمهرة منهم تكتب الكتب أو تضع الرسائل الجامعية باسم الأدب المقارن لمجرد عقد المقارنات والموازنات بين أعلام التراث العربى واعلام التراث الاوروبى دون مسوغ كاف من التأثيرات المتبادلة أو الارتباط الأصيل .

هم يكتبون مثلا عن شعر الفروسية أو شعر الطبيعة عند العرب وعند الاوروبيين ، أو عن علم الاجتماع عند ابن خلدون وعند مونتسكيو أو عن شعراء الاندلس وشعراء التروبادور ، أو عن

تقاليد الحب العذرى فى الادب العربى ونظائرها فى الآداب الاوروبية إلخ .. مكتفين بوصف السمات الظاهرة هنا وهنالك دون أن يحفلوا بإثبات وجود تناسخات أو مؤثرات أو وحدة فى المنبع ، وهذه قد تخرج منها دراسات قيمة فى النقد الادبى ، ولكنها لا تفضى إلى مايسمونه الأدب المقارن .

من ذلك قول العقاد عن المعرى فى مقالته « السخر فى رسالة الغفران » (« المطالعات » ص ٩١) : « وقد وفق فى بعض أحاديث الرسالة توفيقا يذكرنا بغمزات هينى وتقريعات كارلايل ودعابة سرفانتس ، وغيرهم من كبار الساخرين والهجائيين الذين تعتز الآداب العربية بآثارهم ويعدها الكثير من قرائنا لغوا وهذرا لخلطهم بين الهزل والسخر وقلة تمييزهم بين ضحك المجون والبطالة وضحك المعرفة والشعور العميق » .

هذا نموذج من النقد الأدبى الراق الذى حاول به العقاد ترقية ذوق معاصريه أو تعميق حساسيتهم الفنية تجاه الضحك وفن الضحك وفلسفة الضحك ، ولكنه ليس من الأدب المقارن فى شيء ، فنحن نعرف أن أدب سرفانتس شيء وأدب هاينى شيء آخر وأدب كارلايل شيء ثالث وأدب المعرى شيء رابع ، وليس بينها من رابط إلا مانجده فى نظرية النقد وفى عالم الجمال من مبادىء فى تشريح ظاهرة الضحك عند الانسان وتحديد وظائفها .

SS

٧

العقاد والتراث (٢)

المتنبى ونيتشه

استحياء فتح العقاد باب الأدب المقارن فى مقاله « فلسفة المتنبى وفلسفة نيتشه » الذى نشره فى « البلاغ » بتاريخ ٧ يناير ١٩٢٤ : (« المطالعات » ص ١٥٦ – ١٥٧) ، ولكنه لم يلبث أن تراجع واقفل هذا الباب على وجه السرعة من باب الأمانة لأنه كان يعلم أنه كان يعتمد على استنتاجاته وعلى الحدس أكثر مما كان يعتمد على الدليل اليقينى أو الترجيحى . قال : « فلولا أننا نرى جذور فلسفة نيتشه سارية أمامنا فى منابتها ونعرف علاقتها بما تقدمها من الفلسفات وما أحاط بها من المؤثرات لقلنا أن المتنبى غير مجهول عند نيتشه وان هذا المستشرق اللغوى الذى كان معنيا فى بادىء حياته بلغات الشرق قد عرف المتنبى فى بعض ترجماته إلى الألمانية أو الفرنسية أو اللاتينية ... ألم يكن نيتشه يدرس العبرية ويعنى على التبع باخواتها اللغات السامية ؟ ألم يكن المتنبى مترجما إلى كثير من اللغات الاوروبية فى إبان اشتغال نيتشه بالدرس والمذاكرة ؟ ولكنه احتمال من الاحتمالات التى تعن للذهن ولا يرى موجبا لإقصائها والبت ببطلانها ، فلا نزيد فى ترجيحه على هذا الحد » .

وبهذا أغلق العقاد هذا الباب ما أن فتحه ، لعلمه بأن استكشاف المستشرقين للمتنبى فى القرن التاسع عشر ضئيل لا يحتمل كل هذا الاستخلاص

أما حكاية ترجمة المتنبى إلى اللاتينية فعبارة تحتاج إلى توثيق . وأما اهتمامات المستشرقين باللغات الشرقية فى القرن التاسع عشر فقد كانت اهتمامات فيلولوجية أكثر منها اهتمامات أدبية . ثم ان المؤثر الأكبر فى فكر نيتشه كان الايرانيات القديمة أيام نبى المجوس العظيم زرادشت صاحب « الافيستا » . وبدراسة كتابات نيتشه المتعاقبة لا نجد فيه التفاتا إلى الأدب العربى فضلا عن الالتفات إلى المتنبى على وجه التخصيص .

فإذا أردنا أن نعرف وجه الشبه بين أفكار المتنبى وافكار نيتشه (١٨٤٤ – ١٩٠٠) فى نظر العقاد لخصنا جوهر هذا التشابه فى اشتراك المتنبى ونيتشه فى تأسيس القانون الاخلاقى والقانون الاجتماعى على « ارادة القوة » . وهذا بوجه عام فهم سليم للتشابه بين هذا الشاعر وهذا الفيلسوف فكلاهما فعلا يقول بأن الحرب أو الكفاح هو ناموس الحياة وان ارادة القوة أو اخلاق السيادة هى غاية الحياة .

ومع ذلك فيجب أن نستدرك أن تأملات المتنبى فى الحياة وتمجيده لارادة القوة وتنديده بالضعف لم تتبلور عند المتنبى فيما يشبه فلسفة الاخلاق أو التأملات فى معنى الخير والشر كما هو الحال عند نيتشه ، وانما وقفت عند حد وصف قوانين الحياة كما فهمها المتنبى بغض النظر عن قيم الأخلاق . فنظرات المتنبى أقرب إلى « الحكمة » منها إلى « الفلسفة » ، وهذا لا يقلل من خطرها لأنها بإطرادها وتجانسها فى شعره تمثل موقف المتنبى من الحياة .

لا أظن اننا واجدون فى شعر المتنبى شيئا مما قاله نيتشه فى « موت التراجيديا » ، أو فى « هكذا قالت زرادشت » ، أو فى « مابعد الخير والشر » ؟ أو فى « نسب الاخلاق » أو فى « المسيح الدجال » أو فى « هاك هو الرجل » أو فى « ارادة القوة » ، أكثر من هذه الملامح العامة القائمة على تمجيد القوة وازدراء الضعف .

كانت النظرية العامة عند نيتشه هى أن القيم التى تسود العالم بالنسبة لمشكلة الوجود ولمشكلة الحقيقة ولمشكلة الخير ، هى وليدة ردود أفعال الضعفاء فى مواجهة الأقوياء ، وقد وجد نيتشه فى تقييمه لهذه القيم السائدة انها تمثل فى مجموعها انكار الحياة ، والاخلاق الانسانية بوجه عام والمسيحية بوجه خاص تبدو فى ضوء هذا التحليل قائمة على رفض الحياة تحقيقا للمثل الأعلى الذى ينشده الضعفاء والمسحوقون فى الأرض . ومن ثم فقد أقام نيتشه فكرته عن الاخلاق فى مواجهة هذه العدمية بتوكيد قيمة الحياة وبالعودة إلى كل مايملأ الحياة خصوبة .

فالقضايا الفكرية التى حاول نيتشه ان يعالجها وان يجد لها حلا هى قضايا تتصل من جهة بعلم الاجتماع ومن جهة أخرى بعلم الأخلاق . ومن تبسيط الأمور أن نقول أن نيتشه ، كان مجرد داعية قوة وصلابه وكفاح كما كان المتنبى . كانت المشكلة عند نيتشه ، أو احدى المشاكل الرئيسية ، هى :

إلى أى مدى تصلح الأخلاق المسيحية ، بل والاخلاق الدينية كما نعرفها فى الأديان والفلسفات المثالية ، أساسا لحضارة الانسان ولبناء الانسان الكامل أو السوبرمان ؟ « الفضيلة » ، « الرحمة » ، « الغفران » ، « السلام » ، « الاخاء » ، « الزهد » ، « الطهر » ، « التقوى » ، « القناعة » ، « الوداعة » ، « العطف » ، « الاحسان » ، « العدل » ، « التواضع » ، « الخشوع » ، « الصدق » ، « الأمانة » .. إلخ

كل هذه الفضائل المسيحية كانت بحاجة إلى الإرهاب المسيحى ، إرهاب الكنيسة ، لتستقر فى نفوس الاوروبيين نحو ألفى عام . وهى ليست فضائل حقيقية ، فضائل السادة ، بل هى فضائل العبيد والمعذبين فى الأرض نبعت من انكسارهم أمام الأقوياء والطغاة والظلمة والمستغلين والمتألهين فى الأرض لكى يتعايشوا مع واقع هم عاجزون عن تغييره . وهى اخلاق عديمة القيمة لأن تعاطف الضعفاء والعاجزين والمسحوقين والمعدمين عديم القيمة . إنما تبدأ قيمة الفضيلة اذا نبعت من القادرين والأقوياء .

ولتوضيح ذلك يقول نيتشه فى « ماوراء الخير والشر » (افوريزم ٢٩٣) :

ــ « الإنسان الذى يقول : (هذا ماأحبه واستأثر به لنفسى ، وهو ماأقصد الاحتفاظ به وحمايته من الجميع) ، الإنسان القادر على تحقيق قضية وتنفيذ قرار والثبات على مبدأ وامتلاك امرأة وعقاب الوقاحة وتحطيمها ، الإنسان صاحب الغضب وصاحب السيف ، الإنسان الذى يخضع له الضعفاء والمعذبون والمضطهدون ، بل والحيوانات أيضا ، فله عليهم حق الرقبة بالطبيعة ، باختصار ، الإنسان (السيد) بالطبيعة ، مثل هذا الإنسان اذا تعاطف فلعطفه قيمة ! أما عطف المعذبين فماجدواه ! وماجدوى عطف المنادين بالتراحم بين البشر . ففى كل اوروبا الآن على وجه التقريب حالة مرضية من الشعور بالاستفزازية وبالحساسية ضد الألم ، يصاحبها عجز مقزز عن الإمساك عن الشكوى ، وميوعة مخنثة تزين نفسها بمساعدة الدين والهراء الفلسفى لتبدو فى صورة سامية . نعم هناك عبادة حقيقية للألم . هذا (الافتقار إلى الرجولة) فيما يسمونه (الرحمة) أو (العطف) الذى يتجلى فى موقف هذه الفئات من الحالمين هو فى اعتقادى أول ماتلاحظه العين دائما . ومبدأ هذا النوع المتأخر من فقر الذوق الذى استشرى فى الآونة الأخيرة يجب أن نتحصن ضده بحزم وصرامة ، وأخيرا فاننى أتمنى أن يلبس الناس حول رقابهم وعلى قلوبهم تميمة فعالة هى (العلم المرح) كوقاية ضد مرضى الرحمة » .

وأوضح من هذا أنه من تبسيط الأمور أن نعقد هذه المقارنات بين فكر المتنبى وفكر نيتشه إلا فى أضيق الحدود . فالمتنبى وقف عند حدود وصف القوانين الطبيعية كما تصورها مؤسسة على « ارادة القوة » كما كان نيتشه يجب أن يقول . أما نيتشه فقد كان شغله الشاغل بحث فلسفة الأخلاق

المسيحية من حيث صلاحيتها كقاعدة للحضارة . ولما كانت الأخلاق الدينية واحدة أو متقاربة فى كافة أديان التوحيد وأكثر الفلسفات المثالية ، فلست أحسب أن المتنبى أراد مثل نيتشه إحداث ثورة تهدف إلى مراجعة القيم النابعة من الفكر الدينى . ومهما كانت صلته بثورة القرامطة أو حكاية ادعائه النبوّة ، فلا أظن انه كان يجهز الجيلا لثوار عصره كما فعل نيتشه أو أنه تجاوز تقرير الواقعية الأخلاقية كما تصورها أو ترجم مذهبه فى حتمية الكفاح وفى ارادة القوة إلى فلسفة أخلاقية ينسف بها أديان التوحيد فى وجهها الأخلاق .

فمن الناس من يعتقد بالسليقة أو بالملاحظة أن « الدنيا خطف طواق » أو ان « الدنيا قاتل أو مقتول » ، ويؤسس سلوكه على هذه النظرة دون أن يجترىء نظريا أو عمليا على إعادة النظر فى تعاليم الديانات أو فى صدق الديانات . وبالمثل لا أظن أن المتنبى حين قال :

والظلم من شيم النفوس فإن تجد ذا عفــــة فلعلــه لا يظــــلم

أراد أن يمجد الظلم ويجعله غاية من غايات الإنسان الكامل . وهو حين يقول « والخوف خير من الود » ، أى أنه من الأفضل أن تكون مرهوبا لا محبوبا ، فهو يضع نظرية فى العلوم السياسية أو فى علم الاجتماع كما ذهب العقاد حين ربط بين رأى نيتشه فى فساد نظرية العقد الاجتماعى ، وبين قول المتنبى :

اذا لم تجــزهـم دار قــوم مـودة أجاز القنا ، والخوف خير من الود

(أى اذا لم يقبلك الناس برضاهم قبلوك بحق الفتح أو بالسجون والمعتقلات) .

وفى « وراء الخير والشر » يجعل نيتشه هذا المبدأ مفتاحا لنظريته فى قيام الحكومة فى المجتمع ، وهو يرفض نظريات لوك وروسو فى أن شرعية الحكومة مستمدة من « العقد الاجتماعى » أى من تعاقد ضمنى بين الحاكم والمحكوم يتنازل فيه المحكوم للحاكم باختياره عن سيادته مقابل التزام الحاكم بأداء بعض الواجبات الأساسية كضمان الأمن وكفالة العدالة ، إلخ .. أو من تعاقد ضمنى بين المواطنين انفسهم بالتنازل عن سيادتهم باختيارهم وتفويض سلطة هذه السيادة باختيارهم إلى طرف ثالث هو الحاكم مقابل التزام الحاكم بأداء هذه الواجبات الاساسية . ونظرية العقد الاجتماعى هى الدعامة الاولى التى قامت عليها الديمقراطية . حتى حكم الأمم « بحق الفتح » قد اختفى تقريبا من قاموس السياسة الدولية وحلت محله شرعية من نوع جديد يمكن أن نسميها « العقد الحضارى » ، فالسائد فى العصور الحديثة أن الاستعمار يستمد شرعيته من التزامه بنشر المدنية فى الأمم المستعمرة ، بل أن كلمة « الاستعمار » نفسها مشتقة من العمران .

وقد رفض نيتشه نظرية العقد الاجتماعى من أساسها وقرر فى كتابه « نسب الأخلاق » ان أصل الحكومة هو مجرد الاغتصاب بلا زيادة ولا نقصان . جماعة قليلة العدد تتصف بصفات السيادة

تبطش بجماعة كثيرة العدد بلا ارادة وتخضعها لسلطانها . ولم يكن نيتشه أول من أنكر وجود العقد الاجتماعي بين الحاكم والمحكوم ، فقد سبقه إلى هذا توماس هوبز (١٥٨٨ - ١٦٧٩) بأكثر من قرنين .

ولكن المهم فى كل ذلك هو أن كلام نيتشه فى منشأ الحكومة ومنشأ الدولة لا يمكن أن يفهم خارج سياقه التاريخى ، فهو جزء لا يتجزأ من تلك المعركة التى دارت ولا تزال تدور فى الفكر الاوروبى الحديث حول منشأ الدولة ومنشأ الحكومة منذ مارسيليو دى بادوا (١٣٢٥) حتى هارولد لاسكى . ومن المغالاة فى هذا السياق أن نتحدث عن « فلسفة » المتنبى وكان له نظرية متكاملة فى علم الاجتماع أو فى العلوم السياسية . وإنما الذى لا شك فيه هو وحدة الشعور المشتركة بين المتنبى ونيتشه . تلك الوحدة التى تبلورت فى حكمة الشاعر العربى وفى فلسفة الفيلسوف الالمانى . وليس هناك من داع لأن نزيد على ذلك .

كتب نيتشه يقول :

ـ « لم يسألنى أحد من الناس قط ، وقد كان ينبغى أن يسألوا ، ماذا يعنى اسم زرادشت لى على وجه التحديد حين يجرى على لسانى ، على لسان أول عدو للأخلاق . فإن ما كان يميز هذا الفيلسوف عن كافة الناس فى الماضى هو أنه كان على وجه التحديد على النقيض من عدو الأخلاق . كان زرادشت أول من رأى فى الصراع بين الخير والشر الترس الاساسى فى دوران كل شيء . وهو هو الذى قام بترجمة الاخلاق إلى ميتافيزيقا بوصف الاخلاق قوة وسببا وغاية فى ذاتها . غير أن هذا السؤال نفسه يوحى بالاجابة عليه . فزرادشت قد (خلق) أضخم غلطة ، ألا وهى (الاخلاق) وبالتالى فقد كان ينبغى أن يكون أول من يكتشف هذه الغلطة ، ليس مجرد انه كان صاحب تجربة أطول وأعمق فى هذا الموضوع من تجربة كل من عداه من المفكرين ، فالتاريخ بأكمله هو الدحض العملى لما يسمونه نظرية الاساس الاخلاقى فى الوجود : أهم من كل هذا أن زرادشت كان أصدق من أى مفكر آخر . ففى تعاليمه وحده نجد التمسك بالصدق بوصفه أعلى الفضائل . وهذا بعبارة أخرى هو نقيض (الجبن) الذى يتميز به المثاليون الذين يهربون من « الحقيقة » . لقد توفر لزرادشت من الشجاعة الجسمانية أكثر مما توفر لأى مفكر آخر سبقه أو جاء بعده : أقول الحق والتصويب مباشرة نحو الهدف : هذه هى الفضيلة الفارسية الأولى . هل فهمتمونى .. الانتصار على الفضيلة من خلالها ، من خلال الصدق ، والانتصار على داعية الاخلاق من خلال نقيضه ، أى من خلالى . هذا ما يعنيه اسم زرادشت عندما يجرى على لسانى »

وزرادشت كما هو معروف هو نبى ايران القديمة الذى يظن انه عاش فى القرن الثامن أو فى القرن السابع قبل الميلاد وكتابه المقدس هو « الجاثا » ، و « الافيستا » ، وديانته مؤسسة على أن الكون يحكمه إلهان ، إله الخير ، وهو « اهورا مزدا » ، أو « هرمز » ، ويتمثل فى النور ، وإله

الشر ، وهو « أهرمان » ، ويتمثل فى الظلام . والصراع بينهما قائم حتى نهاية الزمن ، حين ينهض خريساسبا ذو الجدائل الذهبية البراقة فى سفح جبل ديمافند ويطهر الأرض من كل الشياطين ، وهو يمثل شخصية البطل هرقل فى الديانة اليونانية والمخلص حوريس فى الديانة المصرية القديمة .

ولكن ظهور هذا المخلِّص لن يكون إلا فى آخر الزمن ، وطالما بقى الوجود المادى فإله الخير وإله الشر يقتتلان ، فالله (اهورا مزدا) ليس مطلق السلطان فى الكون .

وقد وضع زرادشت اساس الديانة المجوسية ، وترك أثرا كبيرا فى تعاليم الديانة « المانوية » التى اسسها فى فارس نبى الفرس « مانى » أو « المنيح » ، (٢١٥ – ٢٧٣ ق . م) ، رغم أن مانى نفسه استشهد بتحريض من المجوس المزدكيين (أتباع أهورا مزدا) والمانوية ديانة تقوم أيضا على الازدواجية فى حكم الكون والصراع الأبدى بين الخير والشر أو بين النور والظلمة .

وبرغم انتصار أديان التوحيد : (المسيحية ثم الاسلام) ، فقد بقيت من المانوية هذه جيوب فى العالم المسيحى وفى العالم الاسلامى ، وازدهرت فى العبادات المانوية الغريبة التى انتشرت فى البلقان ثم شمال ايطاليا وجنوب فرنسا بين ٩٠٠ و ١٥٠٠ ميلادية على وجه التقريب ، وكانت المجال الأكبر لاضطهاد محاكم التفتيش لاتباعها بتهمة الزندقة . ورغم انضوائهم الظاهر فى اوروبا كفرقة من الفرق المسيحية ، فقد اتهموا بعبادة الشيطان اتقاء لشره .

وليس هناك من سبيل إلى فهم فلسفة نيتشه فهما موضوعيا إلا بدراسة تسلسل المانوية فى الفكر الالمانى منذ جون هوس (١٣٧٠ – ١٤١٥) حتى أدولف هتلر (١٨٨٩ – ١٩٤٥) .

وفى تقديرى أنه اجدى على الفكر العربى دراسة عناصر الاستمرارية فى الفكر المانوى فى الدولة الاسلامية خلال العصور الوسطى ، ولاسيما منذ تآكل الدولة العباسية ، ودراسة مدى اطلاع الادباء العرب فى تلك الفترة على الديانة المزدكية المتخلفة من ايران القديمة وكانت لها جيوب معروفة فى عصر المتنبى الم بطرف منها بعض مؤرخى الدولة الاسلامية كالشهرستانى وغيره ، وربما كان لها بعض الاثر فى بعض الحركات السياسية التى اجتاحت الدولة الاسلامية فى بعض فترات العصور الوسطى .

ومع ذلك فهذا لا يغض من قيمة تعريف العقاد بمواطن الشبه بين فكر المتنبى وفلسفة نيتشه ، لا فى سياق التأثر والتأثير المباشر ، ولكن فى سياق وحدة المنابع البعيدة بما يدخل فى نطاق التاريخ أكثر من دخوله فى نطاق الأدب المقارن .

الباب الثانى

توفيق الحكيم

SS

٨

وداع صديقين

فى عادات العظماء

كان طه حسين عمدتنا أو شيخ قبيلتنا ، نحن الأدباء ، فلما مضى جلس مكانه فى كرسى المشيخة توفيق الحكيم . أما وقد مضى توفيق الحكيم ، فلست أدرى إن كان يحيى حقى أو نجيب محفوظ يرضى أن يجلس فى مقعد العمدة أو شيخ القبيلة فكلاهما محب للعزلة والاعتكاف ، وكلاهما مكتف بحلقته الخاصة من الأصدقاء والمريدين .

وفى زمان طه حسين لم يكن لرائد من رواد الأدب والفكر الضخام ندوة أو منتدى إلا العقاد صاحب الصالون المشهور وقد وصفه الأستاذ انيس منصور بتفصيل شديد أما سلامة موسى وأمين الخولى ، فقد كانت لكل منهما « حلقة » أشبه بحلقة الدرس منها بأى شيء آخر . أما طه حسين فكان له « بلاط » ينعقد كل مساء أحد فى داره بالزمالك وربما فى داره « الرامتان » فى الهرم التى ابتناها فى أواخر العهد البائد أو فى أوائل عهد الثورة . أما لقاءاته الفردية فكانت تجرى خلال الاسبوع .

وقد كنت كثير التردد على استقبالات طه حسين فى داره بالزمالك طوال الأربعينات ، بمفردى أو مع زوجتى بعد أن تزوجت عام ١٩٤٧ . وكانت لغة الحديث فى صالون طه حسين هى اللغة الفرنسية ، فقد كان أكثر المترددين على صالون طه حسين من اعلام الفرنسيين فى القاهرة وصفوة

مثقفيهم من المهتمين بالآداب وبالفنون الجميلة مثل فانسينو وماشار أو من كبار المستشرقين مثل لويس ماسينيون وارنالديز وبعض الرهبان الدومنيكان ، مثل العلامة بيير جوجيه والعلامة جاستون فييت والعلامة شارل كوينتز أو من اساتذة الأدب الفرنسى مثل برنار جويون وايتياامبل أو من اساتذة الفلسفة مثل جان جرنييه وكويريه . وكان يتردد عليه بعض العلماء الالمان والسويسريين بعد الحرب العالمية الثانية . ولم أر احدا من الأساتذة الانجليز إلا نادراً .

أما العلماء المصريون الذين كانوا يترددون على صالون طه حسين فكان جلهم من اساتذة الآثار أو اللغات الشرقية مثل الدكتور سامى جبرة والدكتور عبدالمنعم أبو بكر والدكتور باهور لبيب والدكتور فؤاد حسنين على والدكتور يحيى الخشاب والدكتور مراد كامل ، وعند طه حسين تعرفت لأول مرة على يحيى حقى وعلى الدكتور حسين فوزى الذى كان كثير التردد فى فترة ما .

وكنت كثيرا ماالتقى بالدكتور محمد عوض محمد وبالدكتور عبدالرحمن بدوى وبالفنان عبدالقادر رزق فى صالون طه حسين أما اساتذة الأدب العربى والأدباء المصريون عامة فلم التق باحدهم فى استقبالات طه حسين الأسبوعية المفتوحة سوى الدكتورة سهير القلماوى ، والأرجح أنه كان يلتقى بهم خلال الاسبوع وكان اكثر زوار طه حسين مساء الأحد يصطحبون زوجاتهم ، وكان اكثر المترددين المصريين متزوجين من فرنسيات أو من اجنبيات يتقن الفرنسية ، ولم يكن هناك من « العُزّابْ » غير عبدالرحمن بدوى ومراد كامل وأنا فى وقت من الأوقات . ولعل عائق اللغة هو الذى كان يحول دون تردد الأدباء المصريين على هذا الاستقبال المفتوح .

وبالفعل اعطت كثرة الاجانب والاجنبيات صالون طه حسين طابعا خاصا ، فجعلت كل شىء فيه منضبطا ، فقد كان يبدأ نحو السابعة وينتهى بعد التاسعة بقليل وكانت كل الأصوات فيه خفيضة ولا تسمع فيه كلمة نابية ولا جدلا عاليا ولا نكاتا ذات فرقعة ولا نقدا يمكن أن يخدش الذوق السليم ، بل ولا يثار فيه موضوع إلا بحساب . ورغم ان اكثر الاحاديث كانت تدور حول الفنون والآداب والعلم والعلماء والجامعات والجامعيين ، لم يكن هناك مجال لتعمق أو لجاج ، احتراما لصاحب الصالون ولسيدة الصالون ، مدام طه حسين ، ولتقاليد الصفوة المثقفة كما يمارسها الفرنسيون .

ولا أعلم إن كان طه حسين قد استمر فى صالونه بعد الثورة حين انتقل إلى « الرامتان » . فقد كانت كل لقاءاتى معه منذ ١٩٥٣ لقاءات شخصية ، ولعل نزوح الاجانب عن مصر بأعداد غفيرة بعد الثورة أودى بهذا التجمع الثقافى الاجتماعى الاسبوعى . لقد كان صالون طه حسين شيئا يختلف كل الاختلاف عن صالون العقاد .

أما توفيق الحكيم فلم يكن له صالون ولكن كانت له « مصطبة » فى شارع الجلاء . وكان بابه

مفتوحا للأدباء الشبان طوال أيام الأسبوع فى ساعات العمل بين ١١ صباحا و ٣ بعد الظهر ، ولكن يوم « الاستقبال » عنده كان عادة يوم الخميس من كل اسبوع ، فكان يتجمع فى مكتبه الدكتور حسين فوزى والدكتور زكى نجيب محمود ونجيب محفوظ واحسان عبدالقدوس وثروت اباظة وصلاح طاهر وانا واحيانا غيرنا من ادباء الجيل التالى أو الأدباء الشبان . وكان اكثر الحديث يدور حول قضايا الساعة الأدبية ولا سيما مايدور من معارك فكرية ، أو حول تقييم توجهاتنا الحضارية : مبادىء ، مبادىء ، لا اشخاص . واحيانا كان الجدل يشتد والمقاطعات تكثر والأصوات ترتفع إلى درجة النشاز بسبب الشعور بالإنطلاق ، وكان توفيق الحكيم دائما هو المتكلم الرئيسى فى هذه المحاورات فقد كان يعشق الحوار ، كنا احيانا نضبطه فى لحظات الحماسة وهو يتقمص اكثر من شخصية وكأنه يؤلف مسرحية من مسرحياته الذهبية . وقد لاحظت على توفيق الحكيم أنه كان يحاول ماأمكنه إطالة ندوته ماامكنه ذلك وكأنه كان يخشى مواجهة الوحدة عند عودته إلى داره .

ولأمر ما كان توفيق الحكيم يكره أن تكون له سكرتيرة تنظم له مواعيده ، رغم أن « الأهرام » عرض ذلك عليه أكثر من مرة .

فلما اضطر إلى اتخاذ سكرتيرة لم يستخدمها فى شيء كثير . وسرعان ماتحولت إلى محررة فى أحد أقسام الجريدة .

كان رعب حياة توفيق الحكيم أن يتخذ سمت « المدير العام » ، كما كان حاله فى دار الكتب . فلما عُيّن عضوا متفرغا فى المجلس الأعلى للفنون والآداب اتخذ من الأديب محمود يوسف الموظف وصاحب « شموع تحترق » مايشبه أن يكون سكرتيرا خاصا له ليرعى بعض مصالحه الشخصية كالاشراف على طبع كتبه وتسليك شيكاته . إلخ ..

وكان مكتبه فى المجلس الأعلى للفنون والآداب هو بداية هذه المصطبة الأدبية ، حيث كان يتردد عليه شباب الأدباء فى الخمسينات ، ولا سيما رجال المسرح والرواية ، ويتداولون معه فى همومهم الأدبية . ولاأظن أنه خصص يوما محددا لهذه الزيارات أو اللقاءات ، فطبيعة عمله أو « لا عمله » فى المجلس الأعلى كانت تقتضى منه الحضور إلى مكتبه فى شارع حسن صبرى يوميا بين الساعة الحادية عشرة صباحا والساعة الثانية بعد الظهر ، وكان ملتزما بهذه المواعيد كأى موظف حكومى دقيق . ولكنه كان يجلس اكثر الوقت تحت الشجرة فى حديقة المجلس الأعلى .

وقد أخذ توفيق الحكيم عادة لقاء اصحابه ومريديه فى الأماكن العامة عن ادباء باريس وفنانيها أيام دراسته فى باريس فى أواخر العشرينات .

فمنذ الروائى بلزاك والشاعر فرلين والشاعر رامبو وفنانى نهاية القرن التاسع عشر انقرض الصالون الأدبى تقريبا كمركز تجمع للفنانين والأدباء ، وحلت محله « القهوة » هذه التى يصر

المتقعرون عندنا على تسميتها بالمقهى ، ولم يبق من الصالون الأدبى شيء كثير منذ أن انقضى عصر الارستقراطية وبعد ان انقضى عصر الفريد دى موسيه وشوبان وليست وجروج صاند .

وحين كان توفيق الحكيم فى باريس حلت قهاوى مونمارتر ومونيارناس محل الصالونات الأدبية محل الأناقة والذوق الرفيع ، كانت اشهر هذه القهاوى قهوة « الدوم » وقهوة « الكوبول » المتجاورتين فى شارع مونيارناس ، وكلتاهما تعنى « القبة » وهما لا تزالان قائمتين حتى الآن ،ولكن لم يعد لهما مجدهما الغابر . ومع ذلك فلا تزال فيهما ذكريات من بلزاك إلى جان كوكتو إلى بيكاسو إلى يونسكو : اركان تعرف بأسماء مرتاديها كما كان يعرف ركن توفيق الحكيم فى قهوة بترو فى الاسكندرية أو جناح توفيق الحكيم فى مستشفى المقاولين العرب .

واستمر هذا التقليد عبر عشرات السنين فى باريس حتى السبعينات ولكن مركز الثقل انتقل منذ الحرب العالمية الثانية إلى شارع سان جرمان حيث تجمع اتباع المدرسة الوجودية حول جان بول سارتر وسيمون دى بوفوار فى قهوة« فلور » وقهوة « الديه ماجو » .

وقد عرفت توفيق الحكيم لأول مرة منذ نحو خمسين عاماً . كان ذلك فى خريف ١٩٤٠ بعد عودتى من انجلترا مباشرة . وكان قد اتخذ مكانه من قهوة ريتز فى عمارة الايموبيليا على ناصية شارع قصر النيل عند تقاطعه مع شارع شريف ، وكانت قهوة ريتز تحتل يومئذ المساحة الواقعة بين مكتبة فرازلى « دار الكتاب الفرنسى » وصالون الحلاقة ومحل الأحذية فى عمارة الايموبيليا . وكان يلبس البيريه المألوف ويصطحب عصاه المألوفة ، وكانت مائدته على الرصيف . وكان فى تلك الأيام يجلس وحده فى الصباح متأملا وامامه فنجان من القهوة لا يتغير ، وربما انضم له صديقان أو معجبان . باختصار لم تكن هناك حلقة كبيرة حوله . وقد بقيت حلقة توفيق الحكيم صغيرة رغم مرور الأيام ، غالبا لأن اكثر احاديثه كانت « حضارية » مما لا يفهمه سوقة الأدباء ، كما انها كانت ذات نكهة اوروبية غير سائغة للمحافظين .

وكنت اعرف انه كان فى تلك الأيام موظفا فى الحكومة ، إما فى ادارة التحقيقات بوزارة المعارف وإما فى وزارة الشئون الاجتماعية ، ولذلك كنت اعجب له كيف يترك مكتبه ويجلس على القهوة اثناء الصباح العريض . ثم تعلمت عنه شيئا غير مألوف فى مصر ، وهو أن توفيق الحكيم كان النموذج الحقيقى للأديب المتفرغ ، الأديب الذى لا يزاول شيئا غير الأدب ، ومع ذلك يحتفظ بعزة الأدب وكرامة الأدباء ويفرض على الدولة باسلوبه الخاص أن ترعاه أديبا فتحمى الأدب للأدب وليس لأى شيء آخر .

لقد كان العقاد أو المازنى يكدح فى مقاله السياسى ليكسب قوته حتى يقتطع جزءا كبيرا من حياته لمطالعاته ولانتاجه الأدبى . كذلك كان طه حسين يكد بعلمه الجامعى ويكدح بمقاله السياسى

معا حتى يتاح له أن يزاول صناعة الأدب . أما توفيق الحكيم فكان أول اديب « تفرغ » للأدب واعترفت له الدولة والمجتمع معا بحقه فى هذا التفرغ .

ولست اقصد بهذا أن توفيق الحكيم كان يعيش من ادبه ، فالأدب وحده فى مصر لا يكفى لاعاشة الأديب أو تفرغه للأدب . وإذا كان العقاد أو طه حسين أو غيرهما - قد كسبوا بعض المال من الأدب ، فذلك بفضل كتبهم المقررة على تلاميذ المدارس وبعد أن طار صيتهم فى الآفاق . وإنما أقصد أن توفيق الحكيم هو أول أديب مصرى سلمت له الدولة بحقه فى أن يكون مرتبه منحة تفرغ للأدب .

فى البداية كان توفيق الحكيم يغتصب التفرغ اغتصابا ، فيستخدم عمله خامة لأدبه . فعل ذلك أيام أن كان وكيلا للنيابة فى « يوميات نائب فى الأرياف » أو يجلس على قهوة ريتز ويخطط لرواية « عصفور من الشرق » . ثم تعاقدت معه أخبار اليوم بعد ١٩٤٤ لشراء انتاجه الجديد وهو نوع من الضمان المالى تطمئن به نفس الفنان .

ولكن تفرغ توفيق الحكيم لم يبدأ حقا إلا حين عينه طه حسين وزير المعارف مديرا لدار الكتب ، وكانت يومئذ وظيفة شرفية أو منصبا كبيرا قليل الأعباء مكَّنَ من قبل استاذ الجيل ، لطفى السيد ، من أن يترجم ارسطو إلى العربية . ولم يكن اسماعيل القبانى ، أول وزير للمعارف فى عهد الثورة ، مقتنعا بهذا المنطق ، منطق فتح تكايا للأدباء ، أو لعله كان يسوى حساباته مع غريمه طه حسين ، فقرر فصل توفيق الحكيم من وظيفته بحجة « عدم الانتاج » وهى نفس الحجة التى خرج بها الشاعر الكبير ابراهيم ناجى فى حركة التطهير . ولم ينقذ توفيق الحكيم إلا جمال عبدالناصر شخصيا لأنه اعترض على قرار وزيره ، بل وإحراجه إحراجاً حتى يستقيل فاستقال . ولم يلبث عبدالناصر أن قلّد توفيق الحكيم قلادة الجمهورية .

وحين انشىء المجلس الأعلى للفنون والآداب عام ١٩٥٥ عُيِّنَ فيه توفيق الحكيم عضوا متفرغا ، وهكذا جاءه التفرغ رسميا .

وبعد أن أحيل توفيق الحكيم إلى المعاش نحو ١٩٦٠ عُيِّنَ عضوا بمجلس ادارة مؤسسة الأهرام ، وكانت هذه طريقة كريمة لمد تفرغه . وحين عُدِّلَ قانون الصحافة بما يحظر الادارة على من تجاوزوا سن الستين أعيد تعيينه كاتبا متفرغا فكان ابا روحيا لكل العاملين فى « الأهرام » . وبعد « عودة الوعى » قلده الرئيس السادات قلادة النيل التى اخرجته بعد وفاته خرجة عسكرية .

وفى تقديرى ان توفيق الحكيم اعطى مصر اكثر مما اخذ منها .. اعطاها الباقى واخذ منها الزائل .

× × ×

وفى تصورى أن أول ماينبغى عمله نحو هذا الراحل الكبير هو أن يقوم « الأهرام » بنشر أوراقه المخطوطة التى لم يسبق نشرها ، ثم أن يردف ذلك بإصدار طبعة جديدة من اعماله الكاملة بالاتفاق مع ورثته ، وان يصدر عنه كتابا تذكاريا . وفى مقدمة مخطوطاته رسائله التى تتناول قضايا عامة ولم تنشر بعد بل ورسائله الخاصة . وقد كتب لى منها شخصيا ثلاث رسائل ، نشرت احداها ، وهى عن المسرح ، فى كتابى « الحرية ونقد الحرية » . وهذه هى الرسالة الثانية ، وهى عن رأيه فى كتابى « مقدمة فى فقه اللغة العربية » . أما الرسالة الثالثة فهى عن الثورة والثقافة . وهذا نص الرسالة الثانية :

١٨ مايو ١٩٨١ ..

عزيزى الدكتور لويس عوض ..

قرأت كتابك الضخم عن فقه اللغة العربية وأعجبت بالكد والاجتهاد مع الصبر الطويل على صعوبة البحث . فمن الواضح أنه ليس كتابا لعامة القراء ولا حتى لأكثر المثقفين ، بل هو مالا يتوافر عليه إلا جلة المتخصصين . ولا شك أن اللغة العربية لجديرة أن يبحث فى جذورها واصولها وفروعها المفكرون الجادون امثالك . ولقد سبق ان بحث فى ذلك المفكرون الأقدمون . فقد ذكر المفسرون ان القرآن الكريم وهو عربى صريح وجد فيه من الألفاظ التى تنسب إلى سائر اللغات . وقد قال فى ذلك ابن عطية وهو من جهابذة الفقهاء المفسرين : « فحقيقة العبارة عن هذه الألفاظ انها فى الأصل أعجمية لكن استعملتها العرب وعربتها فهى عربية بهذا الوجه . وقد كان للعرب العاربة التى نزل القرآن بلسانها بعض مخالطة لسائر الألسنة بتجارات وبرحلتى قريش وكسفر مسافر بن أبى عمرو إلى الشام وكسفر ابن الخطاب وكسفر عمرو بن العاص وعمارة بن الوليد إلى أرض الحبشة وكسفر الأعشى إلى الحيرة وصحبته لنصاراها مع كونه حجة فى اللغة فعلقت العرب بهذا كله الفاظا اعجمية غيرت بعضها بالنقص من حروفها إلى تخفيف ثقل العجمة واستعملتها فى اشعارها ومحاوراتها حتى جرت مجرى العربى الصحيح ووقع بها البيان وعلى هذا الحد نزل معها القرآن » ..

هذا نص ماقاله ابن عطية . فالحديث إذن فى اصول اللغة العربية ممايستلزم قيام المفكرين بالبحث فيه . وكل بحث منذ وجدت الأفكار ونشأت العلوم يستوجب الخلاف والاتفاق . ومن هذا الاحتكاك العقلى فى التحاور تتفتح الأذهان وتتوهج العقول وتزدهر الحضارات وهذا ماعرفته حضارة العرب والاسلام فى أزهى عصورها .. لذلك سررت غاية السرور أن يقوم مفكر مثلك بالبحث فى فقه اللغة ليسير فى طريق الأسلاف الباحثين بهذا الصبر والجَلَدْ والإقدام دون إحجام أمام الصعوبات .

وأكرر لك الشكر والإعجاب والتقدير .

توفيق الحكيم

٩

تشاؤم الحكيم

في أواخر عام ١٩٨٢ دعتنى جامعة كاليفورنيا أن أقضى شهر فبراير ١٩٨٣ ضيفا على فرع بيركلى فى تلك الجامعة وفقا لبرنامج كان جديدا عندهم يومئذ وهو استضافة مايسمونه « الزائر الممتاز » لمدة شهر كل سنة مقابل إلقاء محاضرتين فى الجامعة خلال ذلك الشهر . وقد أبلغونى أن أول « زائر ممتاز » استضافة بيركلى فى العام السابق كان الصادق المهدى ، رئيس وزراء السودان الحالى .

وكان موضوع المحاضرة التى القيتها بالإنجليزية فى بيركلى فى ١١ فبراير ١٩٨٣ ، ثم أعدت إلقاءها فى جامعة كاليفورنيا فرع لوس انجيليس ، هو « مستقبل الهيومانيزم فى مصر » ، أى مستقبل « الفلسفة الانسانية فى مصر » . وعندما عدت إلى مصر ترجمت هذه المحاضرة ونشرتها فى مجلة « المصور » فى ١٩٨٣/٩/٢٣ و ١٩٨٣/٩/٣٠ و ١٩٨٣/١٠/٧ تحت عنوان « قصة العلمانية فى مصر » . فأنا ارادف دائما بين العلمانية والهيومانزم أو الفلسفة الإنسانية بالمعنى الايديولوجى .

وفى خريف ١٩٨٣ اشتركت مع البرت حورانى ومكسيم رودانسون فى مؤتمر المستشرقين الامريكيين بمدينة شيكاغو ، وتحدثنا نحن الضيوف الثلاثة فى موضوع « الايديولوجيا والحريات » فى ظل ازدهار دعوة الحكومة الدينية فى

مصر وعند عودتى ترجمت محاضرتى ونشرتها ايضا فى « المصور » فى ١٩٨٤/١٢/٣٠ وكنت المتفائل الوحيد بين المتكلمين ، والمطمئن إلى مستقبل حقوق الإنسان والحكم المدنى والقوانين الوضعية تأسيسا على رسوخ الفلسفة العلمانية ومبادرة الدولة الحديثة فى مصر منذ ١٨٠٠ . وفى ١٩٨٤/٤/٢٠ كانت استقالتى من « الوفد » بسبب خروجه على مبادئه العلمانية .

وكانت هذه هى الفترة التى اتهم فيها توفيق الحكيم وزكى نجيب محمود ويوسف ادريس وأحمد بهاء الدين وغيرهم بالكفر . وكانت هذه هى الفترة التى ارسل لى فيها توفيق الحكيم الخطاب الهام بالمرسال إلى دارى رغم أنى كنت التقى به كثيرا فى « الأهرام » وكأنه يريد أن يثبت شهادة للأجيال أو نبوءة بنهاية العالم . وقد روعنى ماوجدته فى رسالته من تشاؤم نسبته إلى شيخوخته . وهذا هو نص رسالة توفيق الحكيم بلا تعليق :

عزيزى الدكتور لويس عوض :

هذا الخطاب كان من الممكن أن نتكلم فى موضوعه شفويا ونحن نتقابل . ولكنى آثرته مكتوبا للتركيز . وأيضا للتفكير فيه قبل المقابلة . فاختيارك لموضوع « العلمانية » الذى تكتب فيه اليوم هل ينبع من قلق مُعيَّنْ ؟ .. هذا ماخامرنى فمستقبل مصر كما أفكر فيه الآن يدعو إلى القلق بالفعل . فالغوغائية ، وخاصة فيما يمس ولو عن بُعدْ منطقة الفكر والدين جعلت المفكرين مثلك يشعرون ببُعدْ بلادنا عن « العلمانية » التى كانت معروفة فى بلادنا فى الماضى ، نعيش فى جوها ونتنفس هواءها .. فرجعت بكتابتك فى هذا الموضوع إلى الماضى ... بالحنين أولا ، ثم بالحرية التى لن تتوافر . لكن إذا اتجهت بالموضوع إلى الحاضر أو المستقبل ... ولا تحاول الإقتراب من الحاضر أو المستقبل ليس خوفا من السلطة ، ولكن من الرأى العام وأقلامه .. لأن المتسلط اليوم على الرأى العام والأقلام هى « الغوغائية » أى الحكم على الأشخاص والأشياء بالإشاعة التى لا تعرف التفكير ، لأن الإشاعة لسان فقط . وقد عرفت أنا منذ ظهور « عودة الوعى » . فقد انطلقت الإشاعة انه هجوم على « عبدالناصر » مماازعج حتى المرحومة زوجتى وهى على فراش المرض ، واستنكرت ذلك منّى وهى تعرف مقدار حبى لعبدالناصر الذى أعلن فى الداخل والخارج عن تقديره لى بمنحى « قلادة » « الجمهورية » التى لاتمنح إلا لرؤساء الوزارة ويلقبون بأصحاب « المقام الرفيع » ثم جاء السادات ومنحنى هو الآخر « قلادة النيل » التى لا تُمنح لغير الملوك ورؤساء الجمهوريات ... وكل هذا حدث من ثورة ١٩٥٢ ، ولم يحدث قبلها مثل هذا التكريم لأديب على الإطلاق .... ولكن الإشاعة انطلقت بأن « عودة الوعى » ليس سوى إتهام لثورة ١٩٥٢ وغرضى هو القضاء عليها والعودة إلى ماكان قبلها ... وهذا الكتاب هو بالفعل اتهام ... ولكنه فى الحقيقة إتهام لنفسى ... لأنى تنبهت إلى خطأ جسيم وقعت فيه ، وماكان لمفكر حر أن يغفل عنه . وهو أن ثورة ١٩٥٢ بهرتنى بإنجازاتها الأولى ، وحسبتها حققت أملى الذى نشرته فى كتابى « شجرة الحكم » قبل ظهور هذه الثورة

بسنوات بأن المنقذ لمصر من فوضى الحكومات الحزبية الفاسدة هو ظهور ثورة أخرى شابة اسميتها « الثورة المباركة » . وكان ذلك فى كتاب منشور وفى عهد الملوكية : عهد « فاروق » ... لم أفطن إلى أن « الثورة » ليست مجرد انجازات ... كنا ننتظر نحن دائما القيام بها ... ولكنه جو نتنفس فيه ... وقد اتضح لنا شيئا فشيئا أن جو هذه الثورة الشابة هو « جو خانق » ... الهواء الذى نتنفسه يوميا يهبط إلينا من سلطة علوية ... حتى ماكنا نتمنى الحصول عليه : الإصلاح الزراعى ، السد العالى ، الإشتراكية ، التعليم ، الإعلام ، الكتب التى نقرؤها فى الداخل ، وماتأتى من الخارج ، والأغانى التى نسمعها ... كل ذلك لا يصعد من الشعب كما كان الحال فى الماضى ، ولكن يهبط من فوق .. من السلطة الحاكمة ... وكانت هذه السلطة ذكية فطنة تشم رائحة ما نريد ، ثم تصنعه لنا هى نفسها وتلقى به إلينا ... ولما عرفت هذه السلطة اننا نتوق إلى الأحزاب القديمة ، صنعت لنا ذلك فى صورة تقبلناها بارتياح ... وأصبح الشعب يقول بدلا من : « أنا وفدى » وآخر يقول « أنا سعدى » ظهرت الصورة الجديدة فى الشعب فأصبح يقول البعض : « أنا أهلاوى » والآخر يقول : « أنا زملكاوى » ... وإذا كان الشعب يتوق إلى التعلق بشخصية « كاريزما » ... فلتكن هذه الشخصية « أم كلثوم » ... ولو كان رجل فكر لأدخلوه السجن وهكذا تلوَّن المجتمع المصرى بلون لا خطر فيه على الثورة ... ولما خاف « عبدالناصر » على زعامته من شخصية مصر القوية إذا اكتشفت خطره عليها ، فإنه دعّم هذه الزعامة باستنادها على البلاد العربية وليس على مصر وحدها ... وجعلها « العربية المتحدة » وجعل مصر « القطر الجنوبى » أى رجعنا إلى اسم مصر فى الماضى عندما كانت خريطة مصر يُكتَبْ تحتها « القُطر المصرى » . وكان اسم « مصر » فقط لا يُقبَلْ بارتياح من السلطة العليا ... ثم جاء السادات وخاف على زعامته هو أيضا من اليسار فى مصر ومن السوفييت الذين كان يُعلن فى كل مناسبة أنه طردهم ، فاتهمهم بالإلحاد ... وقوّى « رجال الدين » بالقوة الضخمة التى ظن أنها هى التى تحميه ... وهكذا أيضا تلوَّنْ المجتمع المصرى بلون « الهوس الدينى » ... وأصبحت ثورة ١٩٥٢ بشطريها « الناصرى » و « الساداتى » شغلها الشاغل حماية نفسها للبقاء ... بوسائل ليست فى مصلحة التقدم الفكرى ... فالتقدم الفكرى لا بد له من الهواء الطلق . فإذا كان هذا الهواء يأتى من نافذة تفتحها وتغلقها يد السلطة ، فلا تقدم . والسلطة تخشى دائما الهواء الطلق الذى يهز ستائر هيبتها ويهدد ثبات سلطانها . وكذلك كانت ثورة ١٩٥٢ تتوجس خيفة من المفكر أو المثقف الذى لا يضع فكره أو ثقافته تحت تصرفها وفى خدمة بقائها ... فالجامعة المصرية التى كانت دائما منبع آراء وقضايا واساتذتها لهم صوت خارج أسوارها يؤثر فى المجتمع ، اقتصر النشاط فيها على البرامج التعليمية وطبعها فى كتب وملازم تدر الربح التجارى ، كما اصبحت الدروس الخصوصية سلعة ذات عائد مالى يغرى ويشغل بال الأساتذة عن أى قضايا فكرية .. كما فتحت اسواق الدينار والدولار فى بلاد الثراء البترولى لكل من يريد الحصول على شقة أو سيارة أو مدخرات .. كل ذلك موجود لا فى مصر وحدها ... بل فى كل بلاد المنطقة المشتركة فى نظام حكم

متشابه .. كيف دخل هذا النظام فى بلاد الشرق الاوسط وفى المجتمع العربى فى وقت واحد ؟؟ ... ولما كان جوهر هذا النظام هو السلطة ذات القبضة القوية الممسكة برقبة الفكر الحر ، ولما كان الفكر الحر هو جوهر « العلمانية » فلاأمل إذن فى استقرار « العلمانية » داخل هذه النظم . ثم جاء الخطر الأكبر وهو « الايديولوجية الدينية » التى نبتت لها مخالب تسعى إلى الإمساك بالسلطة السياسية الدنيوية ... وإذا كان المفكر الحر يستطيع مواجهة السلطة الهابطة إليه من السماء ... ؟ وهى أيضا بطبيعتها لا تنسجم مع « العلمانية » وأقرب إلى الإنسجام مع السلطة العسكرية ... والعدو الأكبر عند السلطتين : الدينية والعسكرية هى اضعف السلطات وهى « العلمانية » أى الفكر الحر ! ... لذلك أنا غير متفائل ... وأرقب جهودك فى سبيل إحياء « العلمانية » يادكتور لويس وأرثى لك ... لأنى أرى مستقبل مصر والمنطقة كلها هو فى زواج وامتزاج السلطتين القويتين : السلطة العسكرية وفى داخلها « الموتور المحرك » الايديولوجية الدينية ... وانى لأسمع منذ الآن أن اغلبية الجيش قد سيطر عليه « التدين » ... بل ان المفكرين انفسهم مع الأسف ... سواء الجامعيون أو الأدباء والفنانون اصبحوا أكثر اقترابا من المتدينين وأبعد شقة من العلمانيين ... وهذا مالمسته بنفسى عندما نشب الخلاف أخيرا بينى وبين مشايخ الدين .

فكر فى هذا كله يادكتور لويس وكلمنى فيه عند اللقاء القريب إن شاءالله وشكرا .

توفيق الحكيم

الخلاصـــة

يادكتور لويس : خلاصة قولى هو أن الطامة الكبرى التى أصابت « العلمانية » فى مصر وربما فى البلاد العربية كلها بمالاأكاد أعرفه فى أى حقبة تاريخية متشابهة فى مصر ... هذه الضربة القاضية « على العلمانية » فى مصر هى « ثورة ١٩٥٢ » ... وذلك على الرغم من حبى لزعمائها الذين كرمونى لأنهم فهموا من هجومى على الأحزاب فى شجرة الحكم وتنبئى « بالثورة المباركة » مايتفق وخططهم السياسى ... ولم يفهموا كما لم أفهم أنا نفسى « إلا متأخرا » أن هذه الثورة المباركة تخفى وراء ظهرها السكين الذى سوف يطعن الفكر الحر والعلمانية فى الصميم ...

العقـــاد :

كلامك عن العقاد أعجبنى لأنك جعلت منه فيلسوفا صاحب منهج فلسفى شامل . وهو مأأثار شكى فى أن تكون هذه الصورة من صنع Lérudition الخاصة بالدكتور لويس عوض . فمطالعات العقاد العديدة والشتى يمكن أن تخرج منها هذه الصورة . وإن كانت عندى قد اخرجت صورة أخرى كتبتها فى هذه السطور : « العقاد هو موصل جيد للأفكار العالمية إلى قراء العربية ،

وبذلك أسهم فى النهضة الفكرية للعالم العربى ... » وإذا كنت تقصد بكلمة « العلمانية » : **Laicité** فإن « العقاد » كان بالفعل من أشد المتمسكين بها ... ومن أقوى المؤمنين بالفكر الحر والعقل البشرى ... فعلى الرغم من فقره الذى كاد يؤدى به إلى الإنتحار كان المنطقى أن يكون مؤيدا للشيوعية ولكن سيطرتها على الفكر الحر والمفكرين أبعده عنها وخاصمها ... وكذلك موقفه من « النازية » : هو عدو بالطبيعة لكل حجر على الفكر الحر ... ولكل مايمس « العقلانية » . ويوم نشرت « ياطالع الشجرة » وقلت أنها من أدب « اللامعقول » وهو تعبيرى أنا الخاص عن الـ absurde لأن كلمة « اللامعقول » هى من عندى وليس لها وجود فى الآداب الأخرى على ماأظن .. وكانت تكفى هذه الكلمة ليقوم العقاد ضد هذا العمل ويقول « وهل فرغنا من المعقول » لنكتب فى « اللامعقول » ؟ قال ذلك فى مودة ، لأن المودة كانت دائما تربطنا ... فالعقاد « عقلانى » بالدرجة الأولى و « علمانى » بالطبيعة والمطالعة ، على الرغم من احترامه للدين ... فلم يعرف عنه ماعُرِفَ عن طه وهيكل وحتى منصور فهمى من المساس بالدين فى مبدأ أمرهم ، واضطرهم المجتمع إلى الإعتذار وإظهار التدين . فالعقاد لم يمس الدين ليتراجع بعد ذلك ... وهذا حالى أنا أيضا حتى الآن ... وقد سار فى خط واحد طول حياته « الليبرالية والعلمانية والعقلانية » . ولذلك هو جدير أن نضعه على رأس « العلمانيين » من المفكرين ...

وشكرا ... وعفوا ... إذا كنت سببت لك الإزعاج بيأسى من عودة « العلمانية » و « عصر التنوير » إلى مصرنا المسكينة ! ...

الحكيم

١٠

أستاذ كبير

محمد القصاص

فى الثالث عشر من فبراير ١٩٨٧ رحل عنا استاذ كبير وناقد فذ هو الدكتور محمد القصاص استاذ النقد والدراما فى المعهد العاليللفنون المسرحية وفى غيره من المعاهد والكليات والهيئات التى تخدم فن المسرح . رحل عن خمسة وسبعين عاما . رحل فى صمت وهدوء فكان رحيله متسقا مع حياته التى قضاها محمد القصاص خادما للعلم والأدب فى صمت وهدوء ، يغرس العلم فى صمت ويُعلِّمْ الشباب كيف يتذوق الأدب فى هدوء .

كان يفعل كل ما كان يفعله الدكتور محمد مندور والدكتور غنيمى هلال والدكتور رشاد رشدى وغيرهم من اساتذة الجامعات ، وكان له مثلهم مئات من التلاميذ النابهين ، ومع ذلك فلم تثر حوله الصحف جلبة ولا ضجيجا كما تفعل مع الأساتذة النجوم .

ومع ذلك فقد كانت حياته ودراساته وراء كل هذا الصمت والهدوء الظاهرى تخفى سيرة عاصفة لم يكن يحس بها إلا اصدقاؤه المقربون .

فهو أولا قضى السنوات العشر الأخيرة من حياته يجالد المرض وآلامه المبرحة منذ أن اصيب وهو يقوم بواجب المعلم فى الكويت بنزيف فى المخ ، أو مايشبه ذلك ثم بمرض فى العظام ، ولم نقرأ فى صحيفة أن محمد القصاص كان يجالد المرض والآلام ومن الناس من اذا اصيبوا بزكام عقدوا المؤتمرات الصحفية

لتتحدث الجرائد عن زكامهم ونخامهم . وكانت له قدرة خارقة على مواجهة كل هذه الأوصاب الجسدية فى صمت وكرامة جعلاه ينتصر على عوامل الفناء سنوات .
وقد تأثرت تأثرا بالغا حين اشتركت معه فى ندوة بقصر الثقافة بمصر الجديدة منذ نحو سبع سنوات فرأيته يتحامل على نفسه حتى لا يحس أحد بما كان يعانى منه ، وراعنى فيه حضوره الكامل وشجاعته الفريدة وهو يشرح للناس معنى الحرية ومعنى الاختيار ومعنى الإلتزام فى الأدب الوجودى . وكان هذا آخر لقاء بيننا . ومع ذلك فقد جاءنى أنه كان مواظبا على إلقاء دروسه فى الأدب والنقد لطلابه فى أكاديمية الفنون وفى الجامعات .

كانت العواصف تكتنف حياة محمد القصاص منذ أن خرج إلى فرنسا يطلب العلم نحو عشر سنوات بين ١٩٣٨ و١٩٤٨ ، وهى عواصف لا يعرف أحد عنها شيئا إلا أقرب الناس إليه . فبعد أن حصل محمد القصاص على شهادة البكالوريا عام ١٩٣٢ التحق بآداب القاهرة فى قسم اللغة العربية واللغات السامية الذى تخرج منه عام ١٩٣٦ بعد أربع سنوات من التلمذة على جهابذة ذلك الزمان ، طه حسين وأحمد أمين وأمين الخولى ولأنه كان الأول فى الليسانس عُيِّنَ معيدا فى قسم اللغة العربية فور تخرجه . ثم قضى فى البحث العلمى سنتين حصل بعدهما على درجة الماجستير برسالة موضوعها « ابن جنى وفلسفته اللغوية » .وقد ظهر من ذلك أن عشقه الأول كان فقه اللغة ودراسة اللغات السامية .

وأوفدته جامعة القاهرة إلى السوربون فى أواخر ١٩٣٨ ليحصل منها على دكتوراه الدولة فى اللغات السامية وفقه اللغة . ولأمر لا أعلمه لم يقصد محمد القصاص إلى باريس أول الأمر بل أقام فى بواتييه شهورا قبل أن ينتقل إلى باريس . وربما كان سبب ذلك هو نفس سبب إيفاد طه حسين إلى مونبلييه قبل دخوله السوربون ، وهو عزله فى بيئة إقليمية يتعلم فيها الفرنسية ويتلقى فيها الدراسات التمهيدية قبل أن يسبح فى البحر الكبير .

على كل حال ، فقد انتقل محمد القصاص إلى باريس فى ١٩٣٩ . وكنت يومئذ أدرس فى كامبريدج وأقضى كل اجازاتى الجامعية فى باريس ، ولا أدرى إن كنت قد التقيت به آنئذ فى باريس أم لا ، فقد كان صاحبى الدائم فى باريس هو محمد مندور . كان القصاص يقول : نعم ، التقينا ، وكنت أجيب : لا أذكر ، والأرجح أن ذكرياته كانت أدق من ذكرياتى ، فقد كان مندور فى أواخر بعثته وكان القصاص فى أوائل بعثته ، ثم اننا كان يمكن أن نلتقى فى جناح طه حسين بفندق لواتيسيا ، وكنا نجتمع يوما فى كل صيف كلما نزل طه حسين باريس .

وفى باريس التحق محمد القصاص بمدرسة اللغات الشرقية الحية (قسم اللغة العبرية) وحصل منها على دبلومها ، وبقسم الفلسفة بكلية الآداب فى جامعة السوربون التى حصل منها على ليسانس الدولة . وكذلك التحق بمدرسة الدراسات العليا العملية فى السوربون التى حصل منها على دبلوم فى

الدراسات الحبشية ، والتحق بمدرسة اللوفر العليا حيث درس الفن والآثار الشرقية وحصل منها على الدبلوم . وفى المعهد الكاثوليكى درس القصاص مجموعة من اللغات السامية القديمة هى الآشورية والسريانية واللهجات الآرامية ولغات جنوب الجزيرة العربية (الحِمْيَرية والمعينية والسبابية ... إلخ) وكتب للدكتوراه رسالتها الأساسية فى موضوع « التعريف والتنكير فى اللغات السامية بالمقارنة مع مجموعة اللغات الهندية الاوروبية » ، ورسالتها الفرعية ترجمة كتاب ابن مدعة النحوى فى « معانى النحو » .

تقول : وأين العواصف فى كل ذلك ؟ طالب مُجِدْ أوفِدَ إلى باريس لدراسة اللغات السامية القديمة فدرسها دراسة متأنية ، بل ومُسرِفة فى التخصص ، ثم عاد إلى وطنه واشتغل استاذا للغة العبرية واللغات السامية فى الجامعات المصرية نحو عشرين عاما ؟ وقد كان للقصاص فضل ترجمة « تاريخ القرآن » للعلاَّمة نولدكيه و« اللغة » للعلاَّمة فاندرييس ، وهما من أمهات الكتب فى العالم . ولكنها فى نهاية الأمر جهود متخصصة فى فقه اللغة متصلة بعمله كأستاذ للغات الشرقية فى جامعة عين شمس أو فى جامعة القاهرة .

ولكن هناك وجها فى حياة محمد القصاص لا يعرفه إلا المقربون إليه ، وهذا هو حياته باختياره وسط القلق والاخطار التى أوشكت أن تودى بحياته أكثر من مرة أثناء الحرب العالمية الثانية بسبب اشتراكه فى حركة المقاومة السرية فى فرنسا ضد الاحتلال النازى .

كان محمد القصاص يقيم بين ١٩٤٠ و١٩٤٤ عند سيدة من أسرة كريمة تدعى الآنسة هوميسير أو هميستير ، كان أخوها نقيب المحامين فى باريس ، وكان بيتها الفسيح يقع فى شارع سان جير على بعد دقائق من فندق لوتيسيا . وكانت الآنسة هومسير هذه عانسا فى نحو الخمسين من عمرها ، قُتِلَ خطيبها الضابط فى الحرب العالمية الأولى فعاشت مع ذكريات شبابها فى فترة مابين الحربين . وكانت تؤوى فى بيتها الفسيح المفروش مع محمد القصاص جماعة من طلبة الجامعة ، وكان هؤلاء الشباب يشتغلون فى حركة المقاومة السرية الفرنسية ضد الاحتلال الالمانى ويكوِّنون حلقات إتصال مع فصائل المقاومة فى باريس والأرياف (الماكى) ، كما كانوا يكوِّنون حلقات إتصال بين حركة المقاومة داخل فرنسا وحركة الجنرال ديجول خارج فرنسا . ويبدو أن الآنسة هوميستير هذه كانت رأسا من الرءوس المدبرة لهذه الحركة داخل نطاقها ، وقد عرفت من الدكتور عبدالمنعم الطناملى صديق عمر محمد القصاص أنها كانت صاحبة شخصية قوية تخيف الألمان انفسهم بشجاعتها وحضور بديهتها . وقد روت الدكتورة ليلى عثمان استاذة الجغرافيا بعين شمس وزوجة محمد القصاص أن الآنسة هوميسير هذه أنقذت محمد القصاص من الإعدام . فقد كان الجستابو فى مرحلة ما يشتبهون فى القصاص وزملائه وصلاتهم بالمقاومة الفرنسية ، فاقتحموا بيتها لتفتيش الحجرات والقبض عليه وعليهم ، فأبلغتهم بأنه غير موجود ، ثم أضافت : « وعلى كل فبين نزلائها حالة من

حالات التيفود نقلت إلى المستشفى » . وما ان سمع الجنود الالمان كلمة « التيفود » حتى عدلوا عن التفتيش وخرجوا مهرولين .

وكانت تحدث اخطاء فيقع مرسال فى يد الألمان فينتهى الأمر بالكوارث . وكانوا أحيانا يستخدمون المراسيل بالأجر درءا للشبهات بسبب اشتداد المراقبة . وقد وقعت فى أيدى الألمان فتاة فرنسية كانوا يستخدمونها على هذا النحو ، وارهبوها فاعترفت وانتهى الأمر بالقبض على أحد الشبان المقيمين عند الآنسة هوميسير وإعدامه . وانتهى الأمر بأن القصاص كان يتعاون مع المقاومة الفرنسية فقبضوا عليه . وكان له استاذ اسمه هنرى والون يحاضره فى علم النفس أيام تحضيره لليسانس الدولة ، وكان هذا الاستاذ وبنته منخرطين فى حركة المقاومة الفرنسية فعملا على تهريب القصاص من السجن فى برميل من براميل النبيذ بالتعاون مع بعض الجزائريين .

وهكذا عاش محمد القصاص على حافة الخطر طوال سنوات الحرب ، ولم يعرف الأمان إلا بعد تحرير فرنسا . وكان الألمان يعرفون اسمه ولكنهم لا يعرفون شكله ، وربما خاطبوه دون أن يعرفوا أن المخاطب هو القصاص . وكان كسائر المصريين المقيمين فى باريس يعدون فى عُرف الألمان رعايا بريطانيين ، أى من الأعداء ، ولذا فرض عليهم حظر التجول بعد الخامسة وتسجيل اسمائهم يوميا فى قسم البوليس التابعين له ، بينما كان حظر التجول للمواطنين الفرنسيين العاديين يبدأ من التاسعة مساء .

وكان القصاص وزملاؤه المصريون فى باريس كالدكتور عبدالمنعم الطناملى والدكتور على راشد استاذا القانون والدكتور حسان عوض استاذ الجغرافيا والشيخ دراز يعيشون فى شظف يقترب من الجوع ، أولا لأن اكثر سكان باريس كانوا يعيشون فى شظف على نظام البطاقات حتى يمكن لفرنسا أن تُطعِمْ سيدتها المانيا أيضا . وثانيا لأن المسئولين فى السفارة المصرية ومكتب البعثات كانوا يتاجرون فى مرتبات الطلبة فى سوق العملة السوداء عن طريق الفرنك السويسرى ولا يسلمون الطالب إلا قيمة مرتبه بالسعر الرسمى .

فكانت للقصاص واصحابه مغامرات غريبة شبيهة بمغامرات السينما فكانوا يقفزون على قطارات البضاعة ويسافرون نحو مائتى كيلو متر ليحصلوا على حصص زائدة من الزبد والجبن من بلدة بون اتابل فى أقليم ليمانس حيث الخير كثير فى الريف الفرنسى ، ثم يعودون بهذه الخيرات إلى باريس . وكانوا يقيمون فى فندق سيدة اسمها مدام جارو .

وكانت مدام جارو ، مثل مدموازيل هوميسير تخص محمد القصاص من دون سائر المصريين الذين ترددوا عليها فى باريس بمودة خاصة وبعطف خاص ، حتى ان مدام جارو اعلنت أنها قررت أن تنقل إليه ملكية بيتها فى بلدة بون إيتابل ، وحين بحثت عنه لإتمام الإجراءات القانونية كان القصاص

قد اختفى وعاد إلى باريس . وكانت مدموازيل هوميسير من قبل قد اعربت عن رغبتها فى تبنيه فقد كانت تعيش من غير ولد . وحين توفيت عام ١٩٧٠ فى نحو الثمانين من عمرها تركت له فى وصيتها مكتبتها الضخمة وما كان لديها من لوحات زيتية بعضها نفيس ، ولكنه لم ينتفع من هذه الهبة رغم أن المحامين قاموا بإخطاره ، وذلك لبُعدْ الشُقة وتعقيدات النقل .

شيء ما فى شخصية محمد القصاص كان يجعله موضع ثقة الكبار فى السن وموضع تعلقهم به بروح الأبوة أو الأمومة ، لعله طبيعته الهادئة ورضاه بكل مايأتى به القدر وتحمله المشقات دون جعجعة كثيرة . أو لعله تحمله الصامت للأخطار أيام تعاونه مع المقاومة الفرنسية .. وقد خالطته كثيرا بعد عودته من فرنسا حتى هزيمة ١٩٦٧ ، فكان يروى لى اطرافا من ملحمته الباريسية دون تفاخر وكأنه يروى عادى الأمور أو يدعوك لنسيان ماقد قال .

وعندما عاد محمد القصاص إلى مصر فى ١٩٤٨ بعد غيبة عشر سنوات عُيِّنَ مدرسا للأدب العربى بكلية الآداب بجامعة القاهرة وللغة العبرية بمعهد الدراسات الشرقية بهذه الكلية : عين ولكن بعد عنت شديد ، فقد كان المسيطرون على الدراسات السامية فى الكلية من خريجى الجامعات الألمانية وكانوا ينظرون فى غطرسة إلى العلم الفرنسى .

وكنت قد تعرفت عليه فى صيف ١٩٤٦ وصيف ١٩٤٧ فى باريس على وجه اليقين فكان يتردد على فندق فى الحى اللاتينى ، وكنا دائمى الحديث عن المدرسة الوجودية فى الأدب والفلسفة فقد كانت الوجودية يومئذ احدث مدرسة فكرية فى اوروبا وكان لها من الصخب بعد الحرب العالمية الثانية ماكان للماركسية من الصخب قبل الحرب العالمية الثانية وكان يصطحبنى إلى قهوة « فلور » وإلى قهوة « ديه ماجو » فى شارع سان جيرمان للجلوس على مقربة من جان سارتر وسيمون دى بوفوار وغيرهما من اقطاب الوجودية .

وقد اكتشفت فى القصاص شيئا كثيرا مما كان يتميز به محمد مندور والكثيرون ممن تجاوزوا تعليمهم المتخصص فالعلم المتخصص وحده غير كاف لتكوين المثقف أو لتكوين المواطن ، وإنما ينبغى أن يصاحبه تكامل المعرفة والاهتمام الخاص بالعلوم الإنسانية . فتخصص القصاص فى العبريات وفى الساميات القديمة وفى فقه اللغة لم يصرفه عن الاهتمام بالفلسفة وعلم النفس وبمختلف الفنون والآداب . وكنت ارتاح إلى هذه الشخصية المتكاملة التى تحولت فيها المعرفة إلى قيم متكاملة جعلت لصاحبها رأيا وموقفا فى كل شيء فى الحياة والمجتمع وجعلت صاحبها يعايش آخر التيارات الفكرية والفنية والأدبية . وكان اهتمام محمد القصاص بالمسرح طاغيا .

ولذا فبمجرد عودته إلى مصر فى ١٩٤٨ واستقراره النسبى فى كلية الآداب بجامعة القاهرة بادرت إلى تقديمه إلى زكى طليمات عميد المعهد العالى للفنون المسرحية ليدعم به قسم النقد فى ذلك

المعهد . ومنذ ذلك التاريخ ظل محمد القصاص استاذا لمادة أدب المسرح ولمادة النقد فى ذلك المعهد أكثر من عشرين عاما . وكنا فى الأربعينات ثلاثة نقوم بهذه المهمة هم : محمد مندور وخادمكم المطيع ومحمد القصاص وكان معنا استاذ رابع فى الآداب الفرنسية هو صبرى فهمى الذى توفى قبل أن تنقضى الأربعينات .

والغريب فى كل هذا أن محمد القصاص منذ عودته إلى مصر فى ١٩٤٨ تبلورت فيه شخصيتان مختلفتان تمام الاختلاف . شخصيته الاكاديمية كأستاذ للغة العبرية والساميات ، وهذه كان لها مريدون عديدون فى أقسام اللغات الشرقية . وهذا الوجه فى شخصيته لم نكن نحن الأدباء نحفل به أو نتابع آثاره بين الأفواج من خريجى الدراسات الشرقية فى جامعاتنا . فقد كنا لا نعرف من القصاص إلا شخصيته الأخرى ، وهى شخصية الناقد الكبير والأديب الكبير الذى أوقف أكثر وقته وجهده على تبنى العلوم المسرحية والفنون المسرحية علميا وعمليا .

وقد أنقذ طه حسين محمد القصاص حين أبعده عن قسم اللغة العربية ومعهد الدراسات الشرقية بآداب القاهرة لاضطرابها ونقله باختياره فى ١٩٥٠ إلى جامعة عين شمس عند إنشائها فى تلك السنة . فشارك فى إنشاء قسم اللغات الشرقية بها بلغاته السامية ، وقد مكّنه ذلك من إنشاء قسم الدراسات الفلسطينية بالمعهد العالى للدراسات العربية ، ومن المشاركة فى إنشاء قسم اللغات الشرقية بها ، وبالمشاركة فى إنشاء جامعة صنعاء التى كان مديرا لها لمدة عامين .

هذا الجانب العلمى التخصصى البحت فى حياة محمد القصاص لا أعرف عنه شيئا إلا بالسماع لأنى لم أكن أتابعه ومن مفارقات الحياة أن هذه الاستاذية فى العبريات والساميات لا يعرف عنها شيئا إلا تلاميذه وزملاؤه المتخصصون . أما المثقفون والأدباء فلا يعرفون من شخصية محمد القصاص إلا شخصية الناقد الكبير ، هذه التى تفتحت بعيدا عن مجال تخصصه الأصلى ، حتى جعلت من محمد القصاص علما من أعلام النقد الأدبى لأكثر من ثلاثين عاما وربطت اسمه بتاريخ المدرسة الوجودية فى مصر والعالم العربى . وهذا الناقد الكبير هو موضوع حديثى فى مقالى القادم .

SS

١١

شيء من الوجودية المصرية

محمد القصاص (٢)

كان من غرائب الأمور إذن فى استاذ اللغة العبرية والساميات فى الجامعات أن تكون له هذه الشخصية المزدوجة : شخصية العالم المتخصص فى فرع منعزل من الدراسات اللغوية ، وشخصية الأديب الناقد الذى ترك بصماته على المسرح المصرى الحديث وعلى الثقافة العربية الحديثة على مدى ربع قرن أو يزيد .

فالمثقفون المصريون والعرب لا يعرفون محمد القصاص استاذ الساميات إلا معرفة غائمة بينما قل أن نجد بين المثقفين المهتمين بالمسرح من لم يتأثر فهمه لأدب المسرح بما قاله محمد القصاص أو كتبه أو ترجمه عن الآداب الاوروبية .

ولو أن القصاص كان متخصصا فى الأدب الانجليزى أو الأدب الفرنسى أو اليونانيات لما كانت هناك غرابة فى ذلك لأن هذه الآداب تعج بالمسرح أولا لأنها ثانيا تعج بالفكر الإنسانى وبالفلسفات المتوهجة التى تلهم المثقفين إلهاما بالفكر والمواقف .

إنما الغرابة فى أن استاذ العبرية والآرامية والآشورية والبابلية والكلدانية والحبشية يجد نفسه فى دائرة الضوء حيث يوجد جان بول سارتر والبير كامو وحيث يوجد موليير وتشيخوف ، وحيث توجد الواقعية والوجودية : حضارات ولغات بائدة موغلة فى القدم تتجاور مع حضارات ولغات حية ذات آداب ناضرة .

وقد بدأ محمد القصاص مسيرته فى خدمة الحركة المسرحية فى مصر فى ١٩٤٩ عندما بدأ يلقى محاضراته فى أدب المسرح وفى النقد المسرحى بالمعهد العالى للفنون المسرحية .. ودخل الساحة بسلسلة من المقالات عن أدب توفيق الحكيم وفكره نشرت فى مجلة « الرسالة » (عامى ١٩٤٩ و ١٩٥٠) .. وفيما تلا ذلك من السنوات ترجم مسرحية « الذباب » لجان بول سارتر بمقدمة اضافية عن الأدب الوجودى والفكر الوجودى وترجم مسرحية « الغربان » لهنرى بك ومسرحية « القبرة أو جان دارك » لجان أنوى مع دراسة ضافية عن مؤلفها الشهير .. كذلك ترجم العديد من مسرحيات موليير العظيم ، كان أهمها « مدرسة الزوجات » و « مدرسة الازواج » و « المتحذلقات » .. كذلك ترجم القصاص كتاب جوستاف كوهين عن « المسرح الدينى فى العصور الوسطى » وهو من أهم المراجع الأكاديمية فى هذا الموضوع .

وترجم القصاص كتاب جوستاف لانسون الشهير عن « تاريخ الأدب الفرنسى » وترجم طائفة من قصص تشيخوف العظيم وقدم لها بدراسة عن المذهب الواقعى فى الأدب .

وفى هذه الزحمة المسرحية لم ينس محمد القصاص اهتماماته الباريسية بالفلسفة وعلم النفس فترجم عن الفرنسية كتاب أميل برييه عن « تيارات الفلسفة المعاصرة » كما ترجم كتاب اليكسيس كاريل فى السلوك البشرى وبعض المؤلفات الأخرى بمفرده أو بالتعاون مع آخرين . ومنها كتاب لاستاذه هنرى والون عن « التفكير عند الطفل » وكتاب « ميلاد الذكاء عند الطفل » لجان بياجيه وهذه كلها من بقايا دراساته فى فرنسا . فإذا أضفنا إلى كل هذا دراسات محمد القصاص فى مجال تخصصه الأصلى وهو اللغات السامية وفقه اللغة ، احطنا بالدور الهام الذى أداه محمد القصاص فى خدمة الثقافة المصرية والثقافة العربية بصفة عامة .

* * * * *

لم يكن محمد القصاص أول من كتب عن الوجودية فى اللغة العربية ، فقد بدأنا نسمع عنها فى مصر من رسالة الدكتور عبدالرحمن بدوى « الزمان الوجودى » وكثر الحديث فى القاهرة عن الفيلسوف الالمانى مارتن هايديجر (١٨٨٩ - ١٩٧٦) صاحب كتاب « الوجود والزمان » (١٩٢٧) ، ثم كتاب « مقدمة إلى الميتافيزيقا » (١٩٥٣) وكذلك كثر الكلام عن ابى الوجودية الدينية ، الفيلسوف الدانماركى كيركجارد (١٨١٣ - ١٨٥٥) وعن الفيلسوف الالمانى كارل ياسبرز (١٨٨٣ - ١٩٦٩) وعن بارت (١٨٨٦ - ١٩٦٨) . وجابرييل مارسيل (١٨٨٩ - ١٩٧٣) وعامة اصحاب الوجودية الدينية وقد حدث كل هذا فى نهاية الحرب العالمية الثانية حين كان محمد القصاص لايزال فى باريس .

وفى نهاية الحرب العالمية الثانية أيضا بدأت مجلة « الكاتب المصرى » التى كان يشرف عليها طه

SS

حسين تحدثنا بين ١٩٤٦ و ١٩٤٨ عن تيار آخر فى الوجودية كان يدعو له أديبان فرنسيان كبيران هما جان بول سارتر (١٩٠٥ - ١٩٨٠) والبير كامو (١٩١٣ - ١٩٦٠) وهو تيار لا ينبع من الدين ولكن ينبع من الدنيا .. ولم أعد أذكر الآن أيهما سبق الآخر : جهود عبدالرحمن بدوى أم جهود « الكاتب المصرى » فلنقل إذن انهما تعاصرا ولكن المؤكد أن هذه الجهود كانت سابقة لعودة محمد القصاص من باريس فى ١٩٤٨ وفى هذه الفترة عينها شرع رمسيس يونان فى ترجمة مسرحية « كاليجولا » لالبير كامو (١٩٤٥) إلى العربية .

غير أنه من المؤكد أيضا أن محمد القصاص وجد طريقه إلى الوجودية ، ولا سيما إلى الأدب الوجودى قبل عبدالرحمن بدوى وقبل « الكاتب المصرى » جميعا فقد كان سارتر غير معروف فى مصر أو العالم العربى قبل الحرب العالمية الثانية لأنه لم يكن معروفا فى فرنسا نفسها إلا على نطاق محدود قبل الحرب العالمية الثانية .

كان مدرسا بليسيه باستير وصدر له كتاب فلسفى عن « الخيال » (١٩٣٦) ورواية « الغثيان » (١٩٣٨) ومجموعة قصص اسمها « الجدار » (١٩٣٩) واستدعى للخدمة العسكرية فى ١٩٣٩ ووقع أسيرا فى أيدى الألمان فى يونيو ١٩٤٠ ثم افرج عنه فى ١٩٤١ لتدهور صحته فى ١٩٤١ بعد محاولات للهرب من الأسر ولم ينشر سارتر كتابه العمدة فى الوجودية وهو « الوجود والعدم » إلا فى ١٩٤٣ وهو يكتب مسرحية « الذباب » التى مثلت فى باريس فى ظلال الاحتلال الالمانى رغم مضمونها الثورى لأن الألمان لم يروا فيها إلا مسرحية فلسفية تناقش قضية الجبر والاختيار ولكنهم اوقفوا عرضها بعد ثمانية عشر شهرا قبيل انسحابهم من باريس بعد أن نبههم البعض إلى مضمونها السياسى .

كان محمد القصاص فى باريس حين صدر « الوجود والعدم » ورواية « دروب الحرية » صدر منها جزءان أثناء الحرب هما « سن الرشد » و « وقف التنفيذ » وحين صدرت مسرحية « جلسة سرية » إلى جانب عرض مسرحية « الذباب » كان يتنفس ملء رئتيه فى ذلك المناخ الفكرى والأدبى الذى أشاعه ظهور المدرسة الوجودية الفرنسية التى جددت الدعوة إلى الحرية وإلى مسئولية الإنسان عن نفسه وعن الإنسانية كلها بلغة جديدة وعلى اسس جديدة .

أما فى مصر فقد كنا شبه معزولين عن الثقافة الفرنسية فى فرنسا المحتلة ولا نعرف عنها إلا اشتاتا كانت تجيئنا فى الصحف والمجلات الإنجليزية التى كانت تتسرب إليها أنباء فرنسا المحتلة السياسية والثقافية عن طريق حكومة فيشى المتمتعة بدرجة من الحكم الذاتى .. فإذا كان بيننا فى مصر من المتفلسفين من كان يعرف شيئا عن الوجودية فقد كانت روافدها تأتيه من كيركجارد الدنماركى ومن هايديجر الالمانى .

ولست أشك فى أن حكومة ديجول فى المنفى كانت قناة هامة تنقل إلينا فى سنوات الحرب فكر المقاومة وأدب المقاومة وأخبار المقاومة فى فرنسا المحتلة وفى فرنسا الحرة وفى فرنسا فيشى ولكنها كانت كما ذكرت اشتاتا بغير سمت واضح .. وعلى كل فليس من رأى كمن سمع بمعنى أن محمد القصاص كان من القلة القليلة من المثقفين المصريين الذين اتيح لهم يومئذ أن يعرفوا الوجودية الفرنسية معرفة مباشرة بسبب إقامتهم أيام الحرب فى باريس وقد أصبح سارتر ومثله البير كامو من الحقائق الهامة فى الفكر الفرنسى منذ أن صدر كتابه العمدة « الوجود والعدم » اثناء الحرب العالمية الثانية .

وماإن انتهت الحرب العالمية الثانية وتحررت فرنسا فى ١٩٤٥ حتى حدث ذلك الإنفجار الوجودى فى العالم كله وأصبح سارتر وكامو ملكا مشاعا لنا جميعا وفى هذا العام أصدر مجلته الشهيرة « العصر الحديث » وفى ١٩٤٦ أصدر سارتر موجزه الصغير « الوجودية فلسفة إنسانية » وهو بمثابة كتاب فى ألف باء الوجودية .. ومسرحيته « موتى بلا قبور » ومسرحيته « المومس الحفية » وكتابه عن « ديكارت » وفى ١٩٤٧ أصدر الجزء الأول من كتابه « مواقف » وفى ١٩٤٨ أصدر مسرحيته « الأيدى القذرة » والجزء الثانى من كتابه « مواقف » « ماهو الأدب » وفى ١٩٤٩ أصدر الجزء الثالث من روايته « دروب الحرية » « الموت فى النفس » والجزء الثالث من كتابه « مواقف » وهذه هى الفترة التى عاد فيها محمد القصاص إلى مصر .. وهنا يحسن أن نتوقف عن الكلام عن هجرة الفكر الوجودى إلى مصر .. فحتى ١٩٤٩ كان المفاعل الأول للفكر الوجودى بين المثقفين المصريين استاذا كبيرا هو عبدالرحمن بدوى الذى كانت له مدرسة متميزة بين تلامذته فى كلية الآداب بجامعة القاهرة ولا سيما بين دارسى الفلسفة .. وكان أهم مريديه فى تلك الفترة انيس منصور ومحمود العالم اللذين تشربا الفلسفة الوجودية تشربا كاملا .

وكان أنيس منصور صريحا فى وجوديته أما محمود العالم فقد كان حائرا بين الوجودية والماركسية وأنا اذكر تلك الأيام بوضوح شديد فقد كنت من أعداء الفلسفة الوجودية لأننى كنت أعدها انحرافا مثاليا فى الفكر الفلسفى يستخدم لغة اليسار وثورية اليسار لينسف الواقعية التاريخية والمادية الجدلية ويفصل الفرد عن مجتمعه وكنت أزجر محمود العالم أحيانا لينفض عنه تأثير استاذه الكبير عبدالرحمن بدوى .. وقد انتهى كل منهما إلى موقعه الفكرى الذى يحتله الآن بعد مكابدات شاقة مع النفس ومع الغير عبر عشرات السنين .

كل ذلك قبل أن يظهر محمد القصاص فى الأفق فأى جديد جاء به القصاص ؟

لم يكن عبدالرحمن بدوى يتحدث لتلاميذه عن الأدب الوجودى وإنما كان يتحدث إليهم عن الفلسفة الوجودية أما محمد القصاص فقد كانت أكثر دروسه وكتاباته عن الوجودية الأدبية .

أما الوجودية الفلسفية فلن أتوقف عندها طويلا وقد تعرضت لها من قبل فى كلامى عن

ss

كيركجارد فى كتابى « دراسات اوروبية » وهى فى كلمات تبدأ بافتراض أن « الوجود يسبق الماهية » أى أن الانسان مثلا موجود قبل أن توجد خصائصه الجوهرية فهى تنفى مقولة ديكارت الأساسية بأن الفكر إثبات للوجود وبالتالى سابق عليه فى قول ديكارت المشهور : « أنا أفكر ، إذن أنا موجود » وتمتد النظرية الوجودية عند هايديجر وسارتر إلى القول بأن كل مدركاتنا عن الكون أو العالم الخارجى ليست يقينية ولكنها احتمالية والإدراك الوحيد اليقينى فى هذا العالم هو إدراك الإنسان لوجوده ولنفسه وهذا ذاته إدراك فردى ذاتى بحت .. ومادام الوجود سابقا على الماهية فهذا يجعل الإنسان مسئولا مسئولية تامة عن ماهيته وعن خصائصه وعن مصيره .. وهذا قمة الاختيار الحر .. فماهية الإنسان إذن هى الحرية وليست الفكر كما يقول ديكارت أو النطق « أى العقل » كما يقول ارسطو فى تعريفه للإنسان بأنه « حيوان ناطق » « أى عاقل » .

ويخرج من كل ذلك « التزام » الإنسان بأن يختار لنفسه وأن يحدد مصيره ومافيه خيره بصفة عامة .. ولكن هذا الإلتزام بالإختيار الذى يبدو أو يبدأ اختيارا فرديا بحتا هو فى واقع الأمر إلتزام بالإختيار للآخرين بل للإنسانية جمعاء لأنها تتشابه مع الفرد فى الوجود .. مايريده الفرد ماهية لنفسه يؤثر فى ماهية المجتمع بل وفى مصير الإنسانية جمعاء .. ومن هنا تتجلى أهمية مسئولية الإنسان عن نفسه لأنها فى واقع الأمر مسئولية عن الإنسانية جمعاء .

الحياة الإنسانية مأساة وهذه المأساة تبدأ فى الوجودية الدينية « كيركجارد ، كارل ياسبرز ، كارل بارت ، جابرييل مارسيل » باغتراب الإنسان عن الله أو كما نقول نحن فى التراث الدينى بسقوط الإنسان عن براءته الأول وطرده من الجنة نتيجة للعصيان الأولى فهو على الأرض وحيد يولد وحده ويموت وحده وحياته بين نقطة الميلاد ونقطة الموت هى حياة المغترب ولذا فمسعاه الدائم هو أن يبحث عن خلاص نفسه بنفسه « أى العودة إلى احضان الله » .

أما فى وجودية هايديجر وسارتر وكامو فالإنسان يوجد لقيطا فى الكون بلا سند ولا معين ولا من يتولى أمره ولذا فهو مسئول مسئولية كاملة عن نفسه وعن الإنسانية .. ولذا فإن عليه أن يشكل ماهيته وماهية الآخرين .. وفى الحالين نجد أن هذه المسئولية الرهيبة مسئولية الاختيار تجعل حياة الإنسان يسودها القلق والشعور بالهجران واليأس .. الهجران ؟ ولماذا الهجران ؟ لأن الإنسان يجد نفسه وحيدا فى العالم بلا دعامة يتوكأ عليها وبلا مشجب يعلق عليه اخطاءه وسوء اختياره كقولهم ان هذه جبلة الإنسان أو ان هذه طبيعة الأشياء ، أو ان الإنسان خيّر بالطبع أو شرير بالطبع أو اننا مُسيّرون لا مُخيّرون .. لا جبر إلا فى عالم الجماد وفى مملكة الحيوان .

أما دنيا الإنسان فهى قائمة على الإختيار الحر وعلى حرية الإختيار .. الإنسان يخلق نفسه بنفسه والإنسان سيد مصيره فالمشكلة الأولى المطروحة فى الفلسفة الوجودية هى مشكلة الجبر والإختيار . وسارتر فيلسوفا وأديبا منحاز لمبدأ الإختيار .. والإختيار مرادف للحرية .

فكيف عبّر سارتر عن هذا فى أدبه ؟ فلنأخذ نموذجا للأدب الوجودى فى مسرحية « الذباب » التى عرضت فى باريس عام ١٩٤٣ وترجمها محمد القصاص فى الخمسينات وقدمها مسرحنا القومى فى أوائل الستينات باسم « الندم » .

الاسطورة يونانية قديمة كان أهم من عالجها اسخيلوس فى ثلاثية اوريست « اجا ممنون » و « حاملات القرابين » و « الصافحات » : بطل اليونان اجاممنون ملك ارجوس يعود منتصرا من طروادة إلى حاضرة ملكه بعد غيبة عشر سنوات كانت فيها زوجته كليتمنسترا قد اتخذت ايجيست عشيقا لها .. واجلسته على عرش زوجها ونفت ولدها الصبى اوريست ليخلو لها الجو واذلت بنتها الصبية اليكترا وعاملتها معاملة الاماء فى القصر الملكى .

بعد عشر سنوات يعود اجاممنون إلى قصره الملكى فتذبحه كليتمنسترا وايجيست فى الحمام ويوحى الإله ابولو إلى الفتى اوريست أن يعود إلى وطنه لينتقم لأبيه .. ويلتقى اوريست باخته اليكترا عند مشارف المدينة وهى تصب القرابين على قبر ابيها لتسكن روحه ويتعرف عليها ويعرف منها خبر الجريمة النكراء .. ويقود ابولو خطاه إلى القصر الملكى ليذبح ايجيست وكليتمنسترا ولكنه بقتل أمه يصبح رجلا ملوثا ملعونا تنهشه الزبانية أو ربات الانتقام ويستجير بالآلهة أن تنقذه من هذا العذاب فتقام له محاكمة يجريها اثنا عشر من شيوخ اثينا ، ويترافع عنه ابولو قائلا انه هو الذى قاد خطاه من أطراف الأرض ليثأر لأبيه .. ومع ذلك فقضاته لا يجدون سبيلا إلى الحكم عليه : فستة منهم فى جانب التبرئة وستة منهم فى جانب الإدانة .. وحين تعجز عدالة الأرض عن الحكم تأتى الربة اثينا بنت عقل زيوس كبير الآلهة وهى تمثل اللطف الإلهى وتضع صوتها فى جانب التبرئة وهكذا تنصرف الزبانية عن اوريست وينجو من العذاب بالتدخل الإلهى كما سيق إلى الجريمة بالتدخل الإلهى .

وذباب سارتر هو زبانية اسخيلوس ولكن سارتر فى معالجته لمأساة اوريست يجعل اوريست مختارا فى ارتكاب جريمته لا يحركه الله أو الشيطان لقتل أمه ، مختارا فى التكفير عن جريمته لا ينتظر رحمة من السماء لترفع عنه وزره بل ومختارا فى أن يحمل وحده غضب الزبانية على أهل مدينته لسكوتهم على اغتيال مليكهم العظيم بيد زوجته العاهرة وعشيقها فهو يرحل عن المدينة ومن ورائه الزبانية « الذباب » تنهشه بدلا من أن تنهش أهل المدينة وبذلك يترك أهل مدينته آمنين .

كان سارتر يشتغل بالمقاومة السرية أثناء الحرب العالمية الثانية .. ولما اكتشفت سلطات الاحتلال الالمانى أن مسرحية « الذباب » كانت مسرحية سياسية تدعو لحمل السلاح لمقاومة الالمان أوقفوا عرض المسرحية وقد فهم الناس من رموز المسرحية أن هتلر كان ايجيست المغتصب وأن حكومة فيشى « الماريشال بيتان والفاشيست الفرنسيين الذين استسلموا للغزو الالمانى منذ الانهيار الكبير فى ١٩٤٠ » تمثلهم كليتمنسترا ، وان فرنسنتا – ارجوس بحاجة إلى بطل من ابنائها يظهر

ليجهز على المغتصب واعوانه من الخونة ويحمل وحده القصاص عن شعبه ، يظهر بمحض اختياره متحملا مسئوليته فى حرية تامة دون أن يسمع نداءات من الله أو يرى اشارات من السماء كما كان يُقال عن جان دارك عذراء اورليان فى القرون الغابرة .

لقد كانت حكومة فيشى تعلم الفرنسيين أن الالمان هزموهم بسبب كثرة معاصيهم وأن التوبة من المعاصى هى سبيلهم إلى تحرير فرنسا وتحرير انفسهم وإذا بسارتر يعلم الفرنسيين أن السبيل إلى تحرير فرنسا هو الكفاح الوطنى المسلح بالإرادة الحرة ودون إعتماد على أحد ولو ألقى بأصحابه فى أيدى الزبانية .

وهذا ماكان محمد القصاص يعلمه لتلاميذه ولجمهور المسرح حين ترجم لهم « الذباب » لسارتر ترجمة غاية فى القوة والإحكام وجمال العبارة وحين شرح لهم فى مقدماته ومحاضراته مفهوم الحرية فى الفلسفة الوجودية وفى الأدب الوجودى وهو الإلتزام بالإختيار الحر بتحرير بنى الإنسان من الجبن والزيف والطغيان .

الباب الثالث

الشعر والشعراء

SS

١٢

صلاح عبدالصبور وغـرام الملكـــات

كتبت كثيرا عن الشاعر صلاح عبدالصبور ، ومع ذلك ففى كل مرة كتبت عنه كنت أحس احساسا واضحا بأنه لا يزال لدىَّ المزيد ، وانى لا شك عائد إليه المرة بعد المرة . كتبت عن ديوانه الأول « أقول لكم » ثم عن ديوانه « أحلام الفارس القديم » ، وأخيرا عن ديوانه « شجر الليل » . أما عن شِعره المسرحى فلاأظن أنى كتبت شيئا إلا عن « الأميرة تنتظر » ، وقد كان ينبغى أن أكتب عن « مأساة الحلاج » وعن « ليلى والمجنون » وعن « مسافر ليل » ، وعن آخر مسرحياته « بعد أن يموت الملك » التى صدرت فى فبراير ١٩٧٣ عن دار الآداب البيروتية ، ولكنها صدرت فى زمن الأقلام المكسورة فلم يحتفل بها ناقد ذو بال . كذلك كان ينبغى أن أكتب عن آخر ديوان من دواوينه وهو « الإبحار فى الذاكرة » ، ولكنه صدر بعد أن زهدت فى النقد الأدبى لكثرة الدخلاء .

واليوم أكتب عن مسرحية « بعد أن يموت الملك » ، هذه التى يصفها صلاح عبدالصبور بأنها « ملهاة مأساوية » . ليس فقط لأنها آخر أعماله الهامة ، ولكن لأن لها دلالات خاصة تفسر لنا ما جرى فى حياة صلاح عبدالصبور من تحولات باعدت بينه وبين الإنتاج الأدبى فى السنوات الأخيرة من حياته .

والملك الذى يحدثنا عنه صلاح عبدالصبور هو « آخر ملك مات منذ ثمانية أعوام وخمسة أشهر » ، أى قبل إنشاء المسرحية أو صدورها بأعوام قليلة ، ولذا كان من السهل علينا أن نستنتج عن أى الملوك يتحدث . ولو أنه حدد تاريخ وفاة الملك فى الخامس من يونيو ١٩٦٧ لأعاننا نهائيا على تحديد هوية هذا الملك ، ولأثار فى الوقت نفسه لغطا كثيرا فى القاهرة وفى غير القاهرة من عواصم العالم العربى ، أما الملكة فهى طبعا مصر .

ومع ذلك فصلاح عبدالصبور لايتركنا فى ظلام تام بل يحاول أن يساعدنا على التخمين برموزه الشفافة ، فيقول لنا « ان اسمه على الأزمان المختلفة كان أنوبيس الأول (أى إله المقابر) ، وجورجياس التاسع (أى ملك السوفسطائيين) ، وابن طولون الثالث (أى زعيم المماليك) ، ولويس الرابع والثلاثون (أى : أنا الدولة) ، وعبدالرحمن الخامس (أى عبدالرحمن الداخل صقر قريش ومؤسس دولة الأندلس أوعبدالرحمن الغافقى الذى هزمه شارل مارتيل) .

كل هذه كانت صفاته وعلاماته ، وإن كنت شخصيا أظن من قول صلاح عبدالصبور أن هذا الملك (ظل يحكم المدينة عشرة أعوام) أنه كان يؤرخ حكمه الفعلى بين ١٩٥٧ و ١٩٦٧ ، أى أن سيادته الفعلية لم تبدأ إلا بانتصاره فى معركة تأميم قناة السويس وانسحاب الحملة الانجليزية فى ديسمبر ١٩٥٦ ، ولم تدم هذه السيادة بأى معنى حقيقى إلا عشر سنوات أى حتى قعقعة الهزيمة فى حرب يونيو ١٩٦٧ .

ولكى يجلو لنا صلاح عبد الصبور مراده بوضوح فنفهم أنه يحدثنا عن ملك فى مصر وليس فى أى بلد آخر ، نراه يقول فى فاتحة الفصل الثانى بعد موت الملك : « كان من عادة أهل هذه المدينة أن يلبسوا الميت أثوابه ، ويمددوه على فراشه الوثير أو الفقير اربعين يوما كاملة يطوف فيها أصحابه وأحباؤه حوله ، ويناشدونه بأرخم العبارات واكثرها لطفا ورقة أن يستجمع قواه الخائرة ، ويطرد من جسده « عصفور الموت الأسود » » وهم يعرضون عليه عندئذ كل ماكان يحب فى حياته من طعام وشراب ، وثياب ورياش ، ولهو ومتع .. فهم أحيانا يعرضون عليه وجبته المفضلة أو خمرته أو أفيونه ، أو سرج حصانه أو ملابس امرأته ، لعل هناك أمنية مازالت فى نفسه ، يعينه الطمع فى الاستحواذ عليها مرة ثانية على أن يستجمع قوته ، ويطرد الطائر » .

هذه صورة الفرعون المحنط ، أو على الأقل وصف لطقوس الدفن وشعائره عند ملوك مصر القديمة ونبلائها : خوان الميت من طعام وشراب عندما تعود إليه الروح يوم القيامة ، وحليه وجواهره وفاخر متاعه وكل ماأوتى الآلهة والكهنة والأتباع من صلوات عليه وأدعية له وتعاويذ ترد عنه وحوش الآخرة أو السقوط فى بحيرة النار والكبريت . وقد بقيت من هذه الطقوس بقايا مثل جناز الأربعين ، الذى احسب أن المصريين تفردوا به بين أمم الأرض .

ولمزيد من تثبيت هذه الصورة ، صورة الفرعون ، فى أذهاننا يقول صلاح عبدالصبور ان هذا الملك حكم المدينة عشر سنوات فى الظاهر فقط ، أما فى حقيقة الأمر فقد أثبت مؤرخ القصر « أن المملكة لم تعرف طوال تاريخها ملكا غيره » رغم أنه كان يحمل اسما مختلفا فى كل عصر من العصور . وهذا ترديد للمعنى الشائع بين المثقفين المصريين وهو أن حاكم مصر يتخذ دائما صورة الفرعون ماأن يعتلى عرش البلاد ، سواء أجاء من طيبة أم جاء من قوله ، من بنى مر أم من ميت أبو الكوم .

فماذا قال صلاح عبدالصبور فى مسرحيته « بعد أن يموت الملك » ؟

هو يرسم لنا صورة ملك طاغية جبار كل من حوله عبيد أذلاء لا يحسنون شيئا غير تملق الجالس على العرش . فهناك الوزير والقاضى والمؤرخ والبهلول (المهرج) والخياط الملكى ، فهم جميعا مقهورون وهم جميعا يتبارون لاسترضاء مولاهم . والملك يهيمن على رعاياه بقارس الكلام ويتلذذ برؤية انسحاقهم أمامه بالقول والفعل إلى حد قلب الحقائق والاتيان بغرائب الأمور . حتى الشاعر ينسحق أمامه ويخضع بذليل الكلام حتى تشد الملكة على فؤاده فيعرف طريقه إلى الشجاعة والتحدى .

فالملك مثلا يزجر شاعره لأن قريحته نضبت فلم يعد يجدد فى شعر الشبق والشهوة الذى يلقنه الملك لمحظياته . وهاهو ذا الملك لا يجد مايقوله لمحظيته إلا أن يكرر :

« كالكأس المقلوبة يتدور صدرك ..
فخذاك عمودان يقودان إلى النبع المكنون
المستغرق فى سبحات تأمل ذاته
فى باطن مرآته » .

ولا تجد المحظية ماتقوله لمولاها إلا أن تكرر :

« مولاى
فلنتسلل كإله الغابات السحرية
تتقدمك القوس المرهفة الفضية
ولتهبط بين شجيرات الورد الملتفة
ولتنزل ضيفا فى أرض الظل القمراء
أرض ساكنة دوما ، غائمة بنثار الأنداء
حتى تصل إلى النبع المكنون :
أنفذ قوسك فى صفحة مرآته

واشغله عن سبحات تأمل ذاته .

أو أن تكرر :
مولاى :
ارسل انفاسك فى جلدى كالريح المرحة
لتهز ثمارى ، وتكوّمها ناضجة متفتحة بين يديك .
ضع تحت ثيابى شمس الظهر بكفيك .
يتخلع جسمى عندئذ ، يترشف هذا الوهج المترف .
وينام قريرا ممتنا بالفرحة .
كالحقل النائم اعياء فى حمرة أصال الصيف .

لقد سئم الملك سماع هذه الكلمات المعادة .

نفس الكلمات الباردة الملساء ، قلناها أمس وأمس الأمس » . وهو غاضب على الشاعر لأنه لا يأتى بجديد . فهو يطعمه ويسقيه الخمر عسى أن يطفح جوفه بالشعر ومع ذلك فالشاعر قد أصابه القحط . انه لم يستخدمه ليمدحه بل ليكون نديم المسامع الملكية : « أنا لا يعنينى أن تمدحنى كلمات تذهب فى الريح : تمدحنى أفعالى .. يمدحنى التاريخ . لن أتسلل فى أرض التاريخ كشحاذ يلتف بأسمال مهترئة وعليها بقع من سيِّء شِعرك » .

ويحتج الشاعر بأنه لقن المحظية الثانية كلاما جديدا جميلا فى الغرام ولكنها نسيته . ويعاقب الملك المحظية الثانية بتزويجها من البهلول ، وهو المهرج القزم الأحدب ، فيزوجها القاضى بأمر الملك لحظة بقوله : « كونا زوجين » ، ثم يطلقهما بأمر الملك بعد لحظة بقوله : « كونا منفصلين » ، لمجرد أن الملك لم يعجبه التكوين التشكيلى المتنافر بين هذا القزم الأحدب وهذه الغانية الجميلة الفرعاء . ففى هذا البلاط الغريب لا مجال للكلام عن العقل أو العدل ، إنما هى مجرد الارادة الملكية أو فلنقل النزوة الملكية .

ومثل هذا يحدث عندما يأذن الملك فى دخول « الخياط » الملكى . فالخياط يدخل لاهثا ليبلغ الملك أنه ظفر لمولاه بثوب من المخمل الأبيض ، جاءه من صهره خياط « أمير بلاد المغرب » لم تقع العين على نظيره ولم يقع اللمس على أنعم منه. ووصف هذا الثوب لا يوحى بأنه ثوب وإنما يوحى بأنه نظام الحكم الذى كان « الترزى » الملكى أو الجمهورى يُفصِّله على سمت الحاكم تفصيلا أو لعله يوحى بأنه كان مشروع روجرز .

ولم تكن هناك إلا مشكلة بسيطة .. وهى أن لون الدولة الرسمى كان « الأزرق » أما هذا المخمل فابيض اللون وكأن فى اختيار اللون الابيض نوعا من العودة إلى الماضى . وحين يستشار مؤرخ

SS

القصر فى الأمر يفتى بأنه لا بأس من العودة إلى اللون « الأبيض » لأن « الأبيض » كان شعار الدولة أو فلنقل شعار (الثورة البيضاء) فى العامين الأول والثانى . كان شعار الدولة يومئذ :

إلبس ثوبا أبيض
يغد وقلبك أبيض .
كنا عندئذ ندعو للنسيان الأبيض
ولطرح الماضى فى الاكفان البيضاء
ومواجهة الأيام القادمة بفكر أبيض .

يقول المؤرخ « لم يقدر بعض العامة أن يرتفعوا للحظات التاريخية » ، وكذلك بعض المثقفين .

« فدعونا للحقد على الماضى ، لا حقدا أسود بل « حقدا بنيا » لأن الماضى كان أهون من أن يملأ قلبا بالحقد الأسود »

ثم ان البنى لون النازى :

كان شعار الدولة فى ذلك العهد :

البس ثوبا بنيا
تصبح رجلا وطنيا

وهذه على الأرجح كانت فترة الصدام مع الأخوان والشيوعيين التى خامرها شيء من العنف . بعد ذلك حلق مجد جلالته فى السموات الزرقاء فغدا شعار الدولة :

البس ثوبا أزرق
تغدو أقرب للمطلق .

وهكذا قبل الملك أن تعود المملكة إلى الزى الأبيض . ولكن المفاجأة كانت أنه أمر بقطع لسان الخياط الملكى حتى لا يثرثر فى الحانات بأنه غيّر شعار الدولة أو استهوى عقل الملك . (واقرب شيء نعرفه فى عالمنا لقطع اللسان هو منع الصحفى أو الكاتب أو المفكر أو الايديولوجى من الكتابة أو الكلام) .

ويأوى الملك إلى جناح الملكة فى القصر الملكى ، فيجدها تنهنه طفلها بعذب الكلام ، ويشاركها الملك لعبتها السرية هذه . ويتجادلان طويلا حول تربية هذا الأمير الصغير : هى تريده أن يكون حين يكبر ملكا محبوبا وهو يريده ملكا مرهوبا . تقول الملكة : بل سيكون مليكا محبوبا ورحيما » ، فيجيب الملك :

« تعنين يكون ضعيفا مهزوما
لعبة حاشيته
سخرية رعاياه وعبيده
اسما يتدلق فى الحانات مع الخمر .
يلقى فى الطرقات مع الفضلات
يشتعل به جمر الارجيلات
هدفا يتلقى تعليقات الدهماء الساخرة الوقحة
الكاشفة لسوء القصد
لا .. سيكون إلها فى صورة بشرىٍ » .

ثم نكتشف بعد حين أن ولى العهد هذا طفل وهمى ، نسجه خيال الملكة لشدة تحرقها للإنجاب وسايرها فيه الملك العاجز عن الإنجاب سايرها غالبا ببيان ٣٠ مارس وهما يسترسلان فى هذا الحلم عن وعى كامل بأنه حلم . ولكن الملكة بغريزة الأمومة تتشبث بهذا الحلم وتريد أن تحوله إلى حقيقة . وكيف يكون ذلك والملك عقيم غير قادر على الإنجاب ، أو كيف وهناك شىء فى كيمياء الملك والملكة يمنعهما من الإنجاب معا .

وتطلب الملكة من الملك أن يأذن لها فى أن تعرف رجلا غيره تحمل منه طفلهما الملكى ، فأمومتها لم تعد تحتمل كل هذا الحرمان . ويستنكر الملك هذه الرغبة فى بادىء الأمر ويهددها بأنه سيقتل هذا المجترىء على فراشه ، ولكنها تؤكد له أن ذلك لن يغض من حبها له بل سيقويه أضعافا مضاعفة . « أتأمل الأمر » ، هكذا يجيب الملك .

وتكون هذه بداية النهاية . يدرك الملك من اجتراء الملكة عليه بكل هذا الوضوح أن سيادته قد انتهت ، بل أن دوره قد انتهى ، وهذا مرادف للموت عند صلاح عبدالصبور : يأتيه « طير الموت الأسود » ، فيستدعى وجوه الدولة ليحتضر بين أيديهم :

قُضِىَ الأمر
لكنى أتوسل لله وللشيطان
أن يتمدد فى جسدى بهدوء
آه .. نام الطائر فى قلبى
فدعوه ، لا يزعجه أحد منكم
حتى لا يخفق بجناحيه ، يخض دمائى
شكراً للموت .
إذ خلَّصنى من وطأة أعبائى .

وبعد أن يموت الملك يعرضون جثمانه فى القصر الملكى فى أبهى حُلَّة أربعين يوما ، ويعرضون على الجثمان كل ما لديهم من قرابين ، تماما كما كانوا يفعلون مع الملك أيام حياته ، عسى أن تعود إليه الروح . ولكن هيهات لميت أن يعود إلى الحياة .

وخُيِّل للوزير وللمؤرخ وللقاضى أنهم سمعوا جثمان الملك يردد فى تأن مكتوم عبارة واحدة هى : « أبغى الملكة جنبى » وحين سألوه : « ميتة أم حية » ، لم يزد كلمة واحدة . فتقرر هذه الحاشية أن تقدم الملكة قربانا لهذا الملك الجبار ، وأن يمددوها إلى جواره ميتة أو حية حتى ولو هبت على جثمانه ريح العفن . فهى حبيبته التى كان يحيا بأنفاسها منذ أن رآها تستحم فى النهر مثل افروديت فى مياهها القبرصية ، وعرف أن مهرها المملكة ، فأخذ القصر الملكى بالسيف وألبسها التاج وسيدها على العالمين .. هكذا كان حب الملك للملكة ، أو لعله حبه لنفسه ، أن روحه لم تكن لتستقر فى ديار الأبدية حتى تتبعه الملكة فى دار الموتى .

وبحثوا عن الملكة فى كل مكان فلم يجدوا لها أثرا . فما أن مات الملك حتى انطلقت الملكة من القصر الملكى باحثة عن حلم حياتها ، وهو الطفل ، قرة عين الأمهات ، وكان « الشاعر » يطوى فى قلبه حبا قديما للملكة قبل أن يستأثر بها الملك ويأخذها بالسيف كما أخذ القصر الملكى بالسيف . فلما مات الملك جهر لها بهذا الحب الدفين وبادلته الملكة حبا بحب . وعاشا معا فى كوخ مهجور فى حضن النهر . وبعث رجال البلاط « الجلاد » وراءهما ليعود بالملكة وليفتك « بالشاعر » . ولكن « الشاعر » استطاع بمزماره الضعيف أن ينزع من « الجلاد » سيفه ويصرعه به .

وأنجبت الملكة من « الشاعر » الأمير الصغير الذى شب فى أحضان الطبيعة يتنفس براءتها الأولى . وحين بلغ مبلغ الرشد خرج إلى المدينة ليسترد عرشه الضائع ، أو فلنقل ليبدأ تجربة جديدة فى الحكم قوامها الحرية والعدل والاخاء الإنسانى بدلا من الطغيان والظلم واسترقاق الإنسان للإنسان ، وهو النمط الذى درجت عليه البلاد آلاف السنين . باختصار خرج ليبنى « المدينة الفاضلة » وهكذا تحقق للملكة « وعد الأقدار لها بأن تحمل بذرة المستقبل » بعد موت الملك الطاغية ، وبعد أن أصبح « الشاعر » حبيب الملكة وفارسها .

والواقع أن مسرحية صلاح عبدالصبور لا تنتهى بهذه النهاية السعيدة بل تنتهى بلحظة تعلق ، هى لحظة انتظار الحاشية لعودة « الجلاد » الذى لن يعود بعد موت الملك الطاغية : وهنا يحتكم صلاح عبدالصبور إلى الجمهور ليختار نهاية المسرحية بعد أن يموت الملك ، ويطرح علينا ثلاثة حلول :

الحل الأول : هو « الشكوى إلى القدر » .

والحل الثانى : هو « الانتظار » ، أى انتظار ظهور المخلِّص .

والحل الثالث : هو حل « التصدى للموقف » الملكة حامل بما يبشر بإنفراج الأزمة . وهذا له مايوازيه فى موقفى مصر السياسى والعسكرى بعد هزيمة ١٩٦٧ ، لو تصورنا أن الملكة هى مصر وأن الملك هو عبد الناصر ، أو ربما بعد موت عبدالناصر الرسمى فى ١٩٧٠ .

الحل الأول وهو « الشكوى إلى القدر » نجم عنه عند صلاح عبدالصبور أن رجال بلاط الملك عادوا عنوة بالملكة حية ومددوها إلى جوار جثة الملك التى دب فيها العفن ، وانتظروا عبثا أن يصحو الملك من رقدته ، فلما يئسوا دفنوهما معا تحت التراب . وهنا جن جنون الشاعر فنزل هو أيضا إلى العالم السفلى باحثا عن قضاة الأقدار ليقدم إليهم مظلمته . وفى محكمة الأقدار واجه نفس الجماعة التى كانت تحكم على الأرض فى معية الملك : الوزير ، والقاضى ، والمؤرخ ، أو ربما واجه أشباحهم .

وطالب الشاعر باسترداد الملكة من الملك الميت بحجة ما بينهما من حب متبادل وما فى أحشائها من نطفته ، فرد عليه الملك بحقه فى استبقاء الملكة بحجة أنه يملك عليها حق الرقبة منذ أخذها بالسيف من احضان النهر . ويحل قضاة الأقدار هذا الاشكال بأن يحكموا بتمزيق الملكة إلى نصفين : النصف الأعلى من نصيب الملك والنصف الأسفل من نصيب « الشاعر » ، تماما كما فى حكاية الطفل الحائر بين امرأتين أمام سليمان الحكيم ، أو كما فى « دائرة الطباشير القوقازية » لبريخت ، وهكذا يتنازل « الشاعر » عن حقه فى الملكة لإنقاذ محبوبته .

هذا الحل الأول ، « الاحتكام إلى قضاة الأقدار » مرادف كما يقول صلاح عبد الصبور ، لما يسمونه « التسوية بين الأطراف المتنازعة » ، أو « قسمة البلد إلى بلدين » ، أو فلنقل مرادف لمشروع روجرز أو للحل السلمى أو لكامب ديفيد إذا كان الكلام عن نكسة ١٩٦٧ أو للمصالحة بين المتناقضات إذا كان الكلام عن نكسة ثورة ١٩٥٢ . وهذا فى رأى صلاح عبد الصبور « حل يخسر فيه صاحب الحق حقه » .

أما الحل الثانى فهو « الانتظار » ، أى انتظار ظهور المخلّص . وفى هذا الحل يقتل « الشاعر » « الجلاد » . ينتظر الشاعر والملكة مولد الطفل وينتظران حتى يشب ويعلمانه « الحكمة والشعر مع قليل من اللعب بالسيف » حتى يتم عشرين عاما ، وعندئذ يدلونه على ميراثه ويدخل القصر الملكى فيجده خرابا يبابا كل شيء فيه نخره السوس وكسته العناكب وسقطت أستاره . وحين يقول الفتى بعزم الشباب : « سأزيل بقايا الماضى وأعيد بناء القصر » ، يأتيه جواب الوزير العجوز : « لن تقدر ياولدى .. لن تقدر ، إنّا محبوسون بهذه الغرفة ، فقد احتل أمير البر الغربى باقى غرف القصر » . ومن هذا نفهم أن صلاح عبد الصبور يرفض فلسفة انتظار ظهور المخلّص جيلا كاملا فى ظل الاحتلال الاجنبى .

SS

أما الحل الثالث الذى يبدو أن صلاح عبدالصبور كان منحازا إليه فهو أن الملكة و « الشاعر » لاينتظران عشرين عاما حتى ينهض المخلّص لاسترداد ميراثه ، بل يتقدمان على الفور لطرد هذه الحاشية الفاسدة من القصر بل ومن المدينة (الوزير والقاضى والمؤرخ) ، ويشيعان الملك المتوفى إلى قبره ويشيعان وراءه بلاطه الفاسد ، كل ذلك بقوة سيف الشاعر الذى يعرف كيف يضرب كما يعرف كيف يغنى . وحين يصبح الشاعر درع الملكة العظيمة وفارسها فهذه سوف تكون أروع مدرسة يتربى فيها « طفل النهر الخالد» . فالشاعر هو « الناسج أحلام المستقبل ، المتغنى بالصبح الأجمل » .

كل هذه الرموز الشفافة تدل على مدى الجدية التى كان صلاح عبدالصبور يتناول بها محنة الوطن بعد ١٩٦٧ . وهو يحاول هنا أن يؤصلها فى عقم البلاد ويؤصل عقم البلاد فى طغيان حكامها . وهو موضوع قديم عند صلاح عبدالصبور نجده يعود إليه مرارا وتكرارا فى « الأميرة تنتظر » وفى « ليلى والمجنون » الطغيان يورث العقم .

ويبدو أن بعض الجهات قد فهمت أن صلاح عبدالصبور كان فى الحل الثالث .. وهو تنظيف القصر من حاشية الطاغية .. يكتب عن ١٥ مايو ، فتاريخ نشر « بعد أن يموت الملك » هو تاريخ المصالحة الغريبة بين صلاح عبدالصبور ونظام الرئيس السادات . أقول الغريبة لأنها تعاصرت مع مخاصمة نظام الرئيس السادات لأكثر من مائة من الكتاب من نظراء صلاح عبدالصبور . وقد كانت هذه المصالحة نقطة تحول خطيرة فى حياة صلاح عبدالصبور لأنها نقلته من عالم الشعر إلى عالم النثر البيروقراطى .

ولست أزعم أن « بعد أن يموت الملك » رائعة من روائع الشعر أو رائعة من روائع المسرح ، فهى مفككة البنيان كثيرة النوافل وليس فيها من عذب الشعر إلا مايصف جسد المرأة ويعبر عن « الليبيدو » أو الاشتياق الجسدى . كما أن وصف المسرحية لطغيان الطاغية أقرب إلى الوصف الكاريكاتورى منه إلى الوصف الواقعى ، وهو من طبيعة السخرية فى الكوميديا . ولكن من قال ان وصف الطغيان وقتل الأمم موضوع صالح للمعالجة الكوميدية ؟

* * * * *

وأيا كان الأمر فيجب أن نذكر دائما أن عشق صلاح عبدالصبور للحرية وكراهيته للطغيان لم يكن شيئا طارئا استجد عليه أو أحس به فقط بعد هزيمة ١٩٦٧ ، وإنما هو شيء مؤصل فيه منذ أن نظم لنا مواله الرائع « شنق زهران » فى مطلع الخمسينات .

ولكن فى الوقت نفسه ينبغى ألا تفوتنا ظاهرة تفشت فى شعره وفى مسرحه بعد هزيمة ١٩٦٧ وهى اقتران الدعوة للحرية باستعمال « السيف » كأداة للتحرير وكضمان للتحرير فى الداخل وفى

الخارج : نجدها فى « فى ليلى والمجنون » وفى « الأميرة تنتظر » وفى « بعد أن يموت الملك » . نجدها فى صلاته لظهور المخلص : « تعال شاهرا حسامك » ، نجدها فى السمندل يجهز على القرندل بسيفه ، ونجدها فى « الشاعر » حين يقتل « الجلاد » بسيف الجلاد ويطهر القصر الملكى بالسيف من حاشية الطاغوت .

ولكن المشكلة التى لم يتنبه إليها صلاح عبدالصبور هى أن « الشاعر » حين يحمل سيف « الجلاد » يصبح نفسه جلادا ، وهو التناقض الوجودى الذى يقع فيه كل من يطلب الحرية بالقهر . وهذه هى الديمقراطية ذات الأنياب التى حدثنا عنها تاريخنا الحديث .

وربما كان من الظلم لصلاح عبدالصبور أن نطالبه بحل هذا الإشكال المأساوى الأزلى فى الحياة الإنسانية وبأن يحل لنا هذه المعادلة الصعبة التى جعلت طلاب الحرية وطلاب التحرير يضرجون أيديهم بالحق وبالباطل بدم الطغاة وبدم من يعتقدون أنهم طغاة فى كافة ثورات الحرية وفى كافة حروب التحرير . ولكن مجرد الإحساس بهذه المشكلة على كل حال ناقص فى كل أعماله الشعرية والمسرحية .

وعلى كل حال ، فرغم إنحياز صلاح عبدالصبور الواضح لإعمال السيف فى طلب الحرية ، فهو قد ترك أمام جمهوره الاختيارات الثلاثة : اختيار التعايش مع الشر أو مايسمونه الحل السلمى ، واختيار المرجئة والمسوفين ومنتظرى المهدى المنتظر ، واختيار « ماأخذ بالقوة لا يسترد بغير القوة » . وهو قد فعل ذلك ليعفى نفسه من مسئولية الإلتزام ، وهذه فى تقديرى هى بداية الزلل : زلل عدم الإنتماء .

١٣

أحمد حجازى : مرحلته الباريسية

اليوم اتحدث عن آخر ديوان من دواوين الشاعر الكبير أحمد عبدالمعطى حجازى ، وهو ديوان « كائنات مملكة الليل » . وهذا الديوان ليس ديوانا جديدا ، فقد صدر عن دار الآداب منذ ست سنوات فى ديسمبر من عام ١٩٧٨ .

ونحن نترقب الآن صدور ديوان أحمد حجازى الجديد « أشجار الأسمنت » الذى ماسمعت اسمه إلا وذكرنى بالمهندس عثمان أحمد عثمان الذى زرع شوارع القاهرة بأشجار الاسمنت فى أقل من عشرين عاما . وعلى كل فربما كان من النافع أن نتعرف على « كائنات مملكة الليل » دون انتظار لهذا الديوان الجديد ، لأن « كائنات مملكة الليل » هو الأثر الأدبى الوحيد الذى نعرفه من مرحلة أحمد حجازى الباريسية ، وهى مرحلة شحيحة من شعر أحمد حجازى ، ربما بسبب اغترابه وربما بسبب انشغاله بالعمل الجامعى .

هى مرحلة هامة من مراحل شعره لأننا نلحظ فيها تحولا واضحا فى نسيج شعره . فحجازى الذى نعرفه فى مصر صاحب « مدينة بلاقلب » و « لم يبق إلا الاعتراف » و « أوراس » و « مرثية العمر الجميل » ، كان شاعرا جهير الصوت واضح النبرة متفجر العواطف قريبا جدا من تقاليد الفصاحة والخطابة العربيتين التقليديتين فيما يمكن أن نسميه دواوين الحماسة .

ss

أما حجازى فى مرحلته الباريسية فخفيض الصوت يكاد لايتحدث إلا همسا أى انه اقترب كثيرا من تقاليد الشعر فى الآداب الاوروبية التى كان محمد مندور يسميها « الشعر المهموس » . ولم يعد مثله الأعلى فصاحة الخطباء حين يعتلون المنابر ولا تحريك العواطف بالعاطفى من الألفاظ والمعانى ، وإنما غدا مثله الأعلى الإيحاء بالبساطة المدروسة وبالرمز وبالإسقاط الدفين الذى يحتاج فى تأويله إلى التنقيب عن الواقع فى منجم الخيال .

وهذا ماقصدت إليه حين قلت أن أحمد حجازى قد اتجه فى مرحلته الباريسية إلى الشعر « المكثف » ، أو إلى الشعر « المقطر » حيث تغنى الكلمة عن الجملة وتغنى الجملة عن الفقرة وتغنى الفقرة عن القصيدة ، بل ويغنى الصمت عن الكلام .

شىء آخر حدث لشعر أحمد حجازى وهو أنه بدأ يستمد خامته من التجربة الإنسانية فى مجموعها ، متجاوزا حواجز الإقليمية . بدأ أحمد حجازى يهتز لماجرى ومايجرى خارج حدود « الوطن العربى » و « الأمة العربية » و « التاريخ العربى » وينفعل بمأساة الإنسان حيثما كان فى الزمان والمكان .

انظر مثلا إلى قصيدته الرباعية « جرنيكا » : وجرنيكا هى البلدة الأسبانية التى قصفتها طائرات الفاشيست عام ١٩٣٦ أثناء الحرب الأهلية الأسبانية فخربتها عن آخرها ، وقد خلدها الفنان بابلو بيكاسو بلوحته الرهيبة « جرنيكا » رائعة الفن السريالى ، التى تصور الثور الخرافى وسط مظاهر الخراب ، والثور كما هو معروف هو رمز الطقوس الشعبية الأسبانية التى تدور حول تضحية الثور فى الكوريدا أمام الملأ فيما يشبه طقوس عبادة العجل أبيس الذى كان بالفعل رمز الإله ميترا ، رب الشمس ، ومعبود الأسبان الأكبر أيام الوثنية ولكنها فى لوحة بيكاسو طقوس معكوسة ، فبدلا من أن يردى التوريادور (مصارع الثيران) الثور نرى الثور يمزق الإنسان ويقدمه قربانا لرب الموت .

وفى الفقرة الأولى من « جرنيكا » ، واسمها « خطبة لوسياس الأخيرة » ، يقول الشاعر أحمد حجازى :

« كان لوسياس على سجادة البهو قتيلا :
« هذه خطيئة
« التى توج فيها بامتشاق السيف اغنياته للحق .
« لكن بعد أن فات الأوان
« سقط السيف من الكف التى كم رفرفت ،
« فوق رءوس الناس بالحكمة !

« فى الستين يالوسياس ،
« لن تحسن تلك المهنة الأخرى ،
« ولو صرت اشتراكيا ،
« وقاسمت أرقاء أثينا الخبز والخمر .
« وهل كنت أخذت القصر بالسيف .
« لكي تمنعه بالسيف ؟
« لا بأس إذن
« أن يقتل الجند خطيبا
« تحت سقف البرلمان !

ولوسياس أو ليسياس خطيب يونانى شهير عاش بين ٤٥٩ و ٣٨٠ ق . م . فى عصر بريكليس الشهير ، وكان لوسياس من اكبر المدافعين فى خطبه عن الديمقراطية الاثينية . فلما كان الإنقلاب الدكتاتورى طارد مجلس الثلاثين لوسياس ففر عام ٤٠٤ ق . م . من أثينا إلى ميجارا وصودرت أملاكه ولكنه لم يلبث أن عاد إلى أثينا عام ٤٠٣ ق . م .

والحق أن أحمد حجازى لايحدثنا هنا عن لوسياس وعن أثينا القديمة ، وإنما يحدثنا عن الدكتاتور الجنرال بينوشيه الذى أطاح بالجمهورية الاشتراكية فى شيلى عام ١٩٧٥ بمعونة المخابرات الأمريكية كما أوضحت الصحف الأمريكية نفسها . واقتحم جنوده القصر الجمهورى وافرغوا رصاصهم فى الليندى رئيس الجمهورية فخر صريعا فى بهو القصر بعد مقاومة شخصية تحدثت عنها صحف العالم .

وقد كانت روعة النظام الاشتراكى فى شيلى وعظمة الليندى ، أن الليندى قاد حزبه الماركسى اللينينى إلى السلطة بالطريق الديمقراطى أى بالاغلبية البرلمانية وليس بطريق العنف والكفاح المسلح على عكس ماعُرِفَ عن الشيوعية والشيوعيين فى بلاد العالم الأخرى كروسيا والصين وأسبانيا الجمهورية فى بدايات الثلاثينات .. فكانت تجربة شيلى أول تجربة عرفتها الإنسانية لتحقيق الاشتراكية عن طريق الحوار بين البشر .

وهذا ما قصد إليه أحمد حجازى حين قال ان الليندى لم يأخذ القصر بالسيف حتى يحميه بالسيف وإنما أخذه بالإقناع شأن الخطباء تحت سقف البرلمان . والشاعر أحمد حجازى فيما يبدو يرى أن بذرة العنف ملازمة لكل حركة اشتراكية ، فهو يقول للرئيس الليندى : « فى الستين يالوسياس لن تحسن تلك المهنة الأخرى ولو صرت اشتراكيا » . « وتلك المهنة الأخرى » هى مهنة

ss

الجند سفاكى الدماء . والمقصود بهذا طبعا هو أن من نشأ على الحوار الديمقراطى أو الصراع الديمقراطى تعجز الاشتراكية عن تلقينه فلسفة الكفاح المسلح أو حرب الطبقات . وهذا ماجعل المثقفين الغربيين ينظرون إلى مصرع الليندى على أنه مأساة من الدرجة الأولى ، لأنه اثبت لاشتراكيى العالم أن السعى إلى تحقيق الاشتراكية بالوسائل السلمية وهم واهم ، فالحق (أو الرأى أو المصلحة) الذى لا تسنده القوة خليق بأن تطيح به القوة .

وفى الفقرة الرابعة من قصيدة « جرنيكا » يعود أحمد حجازى إلى موضوع مصرع الرئيس ولكنه يرسمه هذه المرة بسكين الفنان لا بريشته كما يُقال فى الفن التشكيلى ، ليجسم فظاعة هذه الجريمة السياسية التى مازال العالم يتحدث عنها . هذه الفقرة اسمها « المشهد الأخير من فيلم زد » ، وهذا ماتقوله :

« كان نواب الأقاليم يشدون على الأعين ظل القبعات السود فى خوف فكاهى .
« وينسلون فى الليل فرادى .
« تلك سياراتهم مذعورة .
« تمرق كالفيران ،
« فى منعطف الوادى الذى يمتد مثل الافعوان
« والرئيس الاشتراكى على سجادة البهو .
« بنظارته ، شيخ وحيد ،
« هجرته هيبة المنصب ،
« والحراس قتلى حوله ،
« والدم مازال طربا .
« وجنود الإنقلاب الجامد والأوجه ،
« يلقون على جثته القبض ،
« ويصطفون كالأعمدة الجوفاء فى البهو .
« ولن تمضى سوى بضعة أيام ،
« وتأتى فرق التنظيف كى تغسل هذا الدم بالماء ،
« وتمحو من على الجدران
« آثار الدخان ! »

لو أنك كنت صحفيا أرسلته جريدة « الأهرام » عام ١٩٧٥ إلى شيلى ليغطى إنقلاب الجنرال بينوشيه ومصرع الرئيس الليندى لما كتبت خيرا من هذا « الريبورتاج » أو التحقيق الصحفى .

فلننس العروض لأن الشاعر أحمد حجازى يحاول أن يخفى موسيقاه بزحافاته الكثيرة وبمجزوء

البحور ، وبهذا يقترب كثيرا من موسيقى النثر . ومع ذلك فكل أذن حساسة تستطيع فى يسر أن تحس هذا الوزن المخبأ فى مهارة فائقة .

ولكن أهم من كل ذلك أن الشاعر أحمد حجازى قد عاد بنا إلى بدايات مدرسة الشعر الحديث أو مدرسة العمود الجديد فجدد التقاليد الأساسية التى أرساها عبدالرحمن الشرقاوى قبيل ثورة ١٩٥٢ بقصيدته الشهيرة « من أب مصرى إلى الرئيس ترومان » ولا يزال وفيا لها فى كل مسرحه الشعرى . هذه التقاليد هى إلغاء الفوارق بين لغة الشعر ولغة النثر .

ففى كل أدب من آداب الدنيا نجد أن للشعر لغة متميزة من بعض الوجوه عن لغة النثر ولكن فى عصور انحطاط الآداب تتحجر لغة الشعر حتى تصبح خاصة به وتعمق الفجوة بينها وبين لغة النثر بحيث يكون للغة الشعر قاموسها الخاص ومصطلحها البيانى الخاص وكليشهاتها الخاصة ، بل أكاد أقول وقواعدها الخاصة .. وبالمثل فى عصور انحطاط الأدب نجد أن لغة النثر الأدبى ، أو ما يسمى عادة بالنثر الفنى ، تتحجر فى بلاغتها وبيانها وبديعها ، بل وأكاد أقول فى جملها الموسيقية وتعمق الهوة بينها وبين لغة الحياة ، حتى تصبح للنثر الفنى لغته الخاصة به المنفصلة عن لغة الحياة .. وقد فصلت كل هذا فى مقالى عن عبدالرحمن الشرقاوى « ثورة العروض » و« الشاعر الجسور » فى جريدة « الجمهورية » أو فى ملحقها الأدبى فى ديسمبر ١٩٥٣ / يناير ١٩٥٤ .

ودارسو مدرسة الشعر الحديث أو مدرسة العمود الجديد غالبا ما يقف اهتمامهم عند دراسة ثورة العروض وقلما يحفلون بتحليل ثورة اللغة فى هذه المدرسة الجديدة وربما كان لهم بعض العذر فى ذلك لأن العديدين من أبناء مدرسة الشعر الحديث ثاروا على العروض الكلاسيكى وعلى العروض الرومانسى معا ولكنهم بدرجات متفاوتة ظلوا أسرى لغة الشعر التى ورثوها عن الرومانسيين . أما عبدالرحمن الشرقاوى وحده فقد حطم فى كل ما كتب من الشعر كل الحواجز بين لغة الشعر ولغة النثر .

وقد حذا حذوه إلى حد ما اكبر قطبين فى مدرسة الشعر الحديث فى مصر وهما صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطى حجازى ، وإلى حد أقل ثالث الثلاثة أمل دنقل ، صاحب الكلاسيكية الجديدة . غير أن إلغاء الفوارق بين لغة الشعر ولغة النثر كان كاملا فى عبدالرحمن الشرقاوى الذى لم يكن لديه موضوع شاعرى وموضوع غير شاعرى ، فكل الموضوعات وكل المواقف وكل اللحظات عنده تصلح للشعر . أما عبدالصبور وحجازى وأمل دنقل فقد جددوا المصطلح اللغوى الشعرى ولكنهم لم يصطنعوا لغة النثر إلا فى مواضع محددة .

وكلما اتسعت الهوة بين لغة الشعر ولغة النثر فى الآداب الكبرى كان كبار الأدباء يثورون على لغة الشعر المحنطة أو على لغة الشعر المنمقة الملفقة أو على لغة الشعر المحلقة فى السحاب أو على لغة

الشعر الزاهية الرياش المعجبة بنفسها كالطاووس ، وكانوا يحاولون أن يضيقوا هذه الفجوة بين لغة الشعر ولغة النثر .

فكان الشاعر الكساندر بوب ، إمام الكلاسيكية الإنجليزية ، يقول « أن الصدق لا يحتاج إلى زخارف القول » وكان وردزويرث ، إمام الرومانسية الانجليزية ، يقول : « ليس هناك فرق جوهرى بين لغة الشعر ولغة النثر » . نعم ، هناك فرق ، ولكنه ليس جوهريا . وفى تراث الأدب العربى والنقد العربى كلام شبيه بهذا ، وهو نظرية « السهل الممتنع » .

وهذا الذى نقرؤه فى شعر أحمد حجازى فى مرحلته الباريسية هو هذا « السهل الممتنع » . ومثله قوله فى الفقرة الثانية من قصيدة « جرنيكا » ، واسمها « بحارة ماجلان » :

« كانت الشمس التى تلفحنا فوق مدار السرطان .
« زهرة مقرورة .
« فوق مدار الجدى
« كم تبعد شيلى عن نيويورك
« وعن موسكو ؟
« وكم قبر من الساحل للساحل ؟
« كم ميل ترى بين الكلاشنكوف والايدى ،
« كم يبعد مبنى البرلمان
« عن سلاح الطيران ! »

وحجازى يريد أن يقرر حقيقة سياسية معروفة وهى أن كل مايجرى من صراعات دموية فى شيلى وغيرها من جمهوريات امريكا اللاتينية إنما تغذيه الدولتان العظميان ، روسيا وامريكا بالايديولوجيا والسلاح . وهو يقررها فى بلاغة البساطة بلغة الحياة اليومية ودون أن يبتعد كثيرا عن القاموس الصحفى المألوف ، ولكنه مع ذلك بلّور جوهر الصراع بين الفاشية (سلاح الطيران) والشيوعية (البرلمان) الذى يثرثر ويثرثر ولكنه أبعد مايكون عن الكلاشنكوف ليدافع به عن نفسه فى مواجهة سلاح الطيران ، لأن موسكو ابعد عن شيلى من نيويورك . و لكى نفهم مقصد أحمد حجازى على وجه الدقة يجب أن نتوقف طويلا عند قوله « كم قبر » و« كم ميل » بدلا من قوله « كم قبرا » و« كم ميلا » .

وماحدث للرئيس الليندى حدث على وجه التقريب لشاعر شيلى الأكبر بابلو نيرودا . فقد مات بابلو نيرودا فى فترة قريبة من تلك الأحداث الدامية التى احاطت بمصرع الرئيس الليندى ، مات فى ظروف غامضة .. وكان نيرودا أعظم شاعر شيوعى فى اللغة الأسبانية منذ جارثيا لوركا ،

بل وربما أعظم شاعر فى الأسبانية على الاطلاق منذ جارثيا لوركا . وقيل يومئذ أن الفاشست فى شيلى تسللوا إلى داره وسفكوا دمه ، وقيل أيضا أنه مات من المرض والشيخوخة عام ١٩٧٣ عن ٦٩ عاما (ولد ١٩٠٤) ، وكان قد حصل على جائزة نوبل فى ١٩٧١ ، قبل عامين من وفاته .

وفى الفقرة الثالثة من قصيدة « جرنيكا » واسمها « بابلو نيرودا » نجد أن حجازى يقبل فكرة مصرع نيرودا على يد الفاشست العسكريين فى شيلى ، ولكنه يقول انهم اقتحموا بيته ليقتلوه ولكنهم وجدوا أن المرض قد سبقهم إلى اغتياله (قيل يومئذ انهم أجهزوا عليه وهو فى فراش المرض) . والرمز الذى يستخدمه أحمد حجازى هو ثورة الثور الأسبانى (« التروريرو أو « التورو ») الذى يصرع مصارع الثيران « التوريادور » أو الماتدور فى حلبة المصارعة « الكوريدا » ، مع أن المفروض هو أن يصرع المصارع الثور لا الثور المصارع .

وهنا يستثمر أحمد حجازى ذكرياته الأسبانية استثمارا جيدا ، يستثمر لوركا وبيكاسو وزهور الشبابيك فى مدن أسبانيا وغناء الفلامنكو على الجيتار فى غرناطة وأشبيلية ، ونداء التوريادور للثور باسمه وبالراية الحمراء أو بالوشاح الأحمر وبوخز السهام الصغيرة لاستثارة الثور .. ولكن الصراع الآن لم يعد متكافئا . لقد كان متكافئا أيام لوركا وبيكاسو فى أوسط الثلاثينات ، حين كان هناك أمل أن يصرع المصارع الشيوعى الثور الفاشى لولا تدخل المانيا النازية وايطاليا الفاشية بفالانج فرانكو أى كتائبه وسلاح طيرانه . عندئذ كان بابلو نيرودا فى الثلاثين من عمره ، وكان هناك أمل فى الانتصار . أما الآن وهو شيخ أقعدته الأسقام قارب السبعين ، فكيف له أن يقاوم هذا الثور العسكرى « فى هيئته العصرية النكراء ، فى حلته الصفراء » إذ يقتحم عليه داره وهو طريح فراش المرض .

وهنا ينظم أحمد حجازى مرثية فى بابلو نيرودا تفيض بالصدق الجميل :

« لمن يغنيك النشيد الأممى الآن ،
« من يدنيك من أرض الهنود الحمر ،
« من رائحة النترات والخبز
« ومن ليل المراعى
« لتشم النار فى العشب الشتائى
« ومن يعطيك أسماء الذين استشهدوا قبلك » ؟

بهذا الرثاء البسيط نشم عبق شعر نيرودا فى « النشيد العام » ، وهو ملحمة الانسان مع الطبيعة ومع الجيولوجيا ومع التاريخ والجغرافيا وكل ما حدثنا عنه بابلو نيرودا من بطولات بشرية وعن عبقرية الزمان والمكان .

SS

اتخذ التكثيف الشعرى إذن فى شعر أحمد حجازى الأخير طريق البساطة المدروسة لتبدو كبراءة الكلمات قبل اختراع البيان والبديع ، وماهى كذلك وإنما هى نوع من تصفية الشعر كالسلافة المصفاة أو كالأرواح المقطرة من الأنبيق . انظر مثلا قوله فى رثاء الشهيد عمر ابن جلون صاحب الشهيد المهدى بن بركة :

« السلام عليك عمر !
« وعليك السلام .
« تتألم ؟
« لا ! لم يحن وقته !
« أنا بين المساء وبين السحر
« أتردد مازلت بين الشعاعين ،
« حتى يعود دمى للشروق ،
« وتزهر وردته فى الحجر ! »

أو قولــه :

« يستطيع ابن جلون أن يفلت الآن
« من أعين المخبرين ،
« وأن يتنقل فى الأرض
« دون جواز سفر !
« يتذكر عمر كميونة باريس ،
« وكانت أول درس فى الجغرافية :
« يمتد الوطن العربى شمالا
« حتى كميونة باريس ،
« وتمتد نيويورك إلى آبار النفط العربية ! »

بهذه الكلمات القليلة ، وكل مافيها محسوب ، لخص أحمد حجازى عصرا بأكمله تلخيصا كئيبا يملأ النفس انقباضا . ومع ذلك فهو لا يتركنا فى ظلام دامس ، بل يجعلنا نتردد كروح المجاهد المغربى العظيم ، مابين شعاع المساء وشعاع السحر ، حتى يعود دم الشهداء للشروق « وتزدهر وردته فى الحجر » .. وهذه فى اعتقادى هى قيامة الشهداء والجنة التى وعد بها المجاهدون لتحرير الوطن ولتحقيق حقوق الإنسان .

فإذا ماسألتنى : ومامعنى هذا العنوان الغريب : « كائنات مملكة الليل » ؟ أجبتك فى احتياط

شديد : أن صغار الشعراء حين يتجولون بنا فى مملكة الليل غالبا مايحدثوننا عن النسوة اللاتى يتسكعن فى الليل تحت مصابيح الشوارع .

أما مملكة الليل عند أحمد حجازى فهى العالم السفلى ، أو هى مملكة الموتى . مملكة الأشباح ، مملكة الآمال الخائبة والأحلام المجهضة . فالكثرة المطلقة من قصائد هذا الديوان هى مراث لشهداء الجهاد الوطنى ولشهداء الجهاد الإنسانى وللآمال الخائبة . مراث للثورة العربية وللثورة الفلسطينية وللثورة الاشتراكية ولانتفاضة ١٧ و ١٨ يناير ١٩٧٧ ولشهداء القنطرة شرق فى حرب اكتوبر ، مراث للمهدى بن بركة ولعمر بن جلون وللرئيس الليندى ولبابلو نيرودا ولفكتور هوجو ولكارل ماركس . فأحمد حجازى ، مثل أورفيوس الذى كان عند القدماء ينزل نصف العام إلى دار الموتى فى العالم السفلى ليصعد إلى عالم النور نصف العام ، يتجول بنا بين أشباح الأبطال المقيمين فى مملكة الموت . ولكن حيثما نقرأ حديث الموت ينبغى أن نترقب بعده حديثا للبعث وللحياة الجديدة .

١٤

عـــودة المغتـــرب
أحمد عبد المعطى حجازى

عندما التقيت فى صيف ١٩٨٥ فى القاهرة بالشاعر الكبير أحمد عبدالمعطى حجازى ، عرفت منه أنه يعد العدة لنشر ديوانه السادس « أشجار الاسمنت » بعد عودته إلى باريس . والشاعر أحمد حجازى تركنا واستقر فى باريس منذ نحو عشر سنوات استاذا للأدب العربى فى (باريس ٣) كما يسمونها وهى أحد فروع جامعة باريس انشىء فى ضاحية فانسين بعد مظاهرات الطلبة فى ١٩٦٨ ضد سياسة الرئيس ديجول المحافظة وضد نظام التعليم الفرنسى المحافظ .

وقد كان أحمد حجازى أحد أدباء وفنانى الرفض المصريين الذين عجزوا عن التعايش مع هزيمة ١٩٦٧ ثم مع نظام الرئيس السادات قبل حرب أكتوبر ، وعجز نظام الرئيس السادات عن التعايش معهم قبل حرب اكتوبر ، فشتت لجنة النظام فى الاتحاد الاشتراكى ١٠٤ كتّاب وفنانين .

ورغم المصالحة الأولى فى أكتوبر ١٩٧٣ ظل الشاعر أحمد حجازى حائرا حيرة كبرى فاختار الحياة فى منفاه الاختيارى إلى أن يقضى الله أمرا كان مفعولا .

وفى تصورى أن حيرة الشاعر أحمد حجازى كانت أكبر من حيرة غيره لأنه عرف نعمة اليقين أو نقمته أكثر مماعرفها غيره من أدباء مصر . فلما اهتز هذا اليقين المطلق أفضى اهتزازه إلى اكتئاب من نوع خاص تفرد به أحمد حجازى

SS

أدى إلى الإنسحاب إلى الذات كبديل للرفض وللاستسلام معا . وتأثر هذا الإنسحاب إلى الذات بثقافته الفرنسية الجديدة فازدادت كثافة شعره وتغير نسيجه حتى دخل فى مرحلة جديدة .

كان ديوانه الأول الذي صدر فى الخمسينات هو « مدينة بلا قلب » .. وقد كنت أحد النقاد الذين احتفوا بهذا الديوان عند صدوره . وكان ديوانه الثانى الذى صدر عام ١٩٥٩ هو « أوراس » . وهو اسم الجبال التى كان يحارب منها المجاهدون الجزائريون حرب تحرير الجزائر .

وكان ديوانه الثالث الذى نشرت اكثر قصائده فى صفحة الأدب فى جريدة « الأهرام » خلال الستينات هو ديوانه ديوانه « لم يبق إلا الاعتراف » . أما ديوانه الرابع « مرثية العمر الجميل » .. فهو من علقم ١٩٦٧ وقد نشرت بعضه فى ملحق « الأهرام » فى الستينات . وتلا حجازى على بعضه الآخر بعد انتقاله إلى باريس فى السبعينات . وأما ديوانه الخامس وهو « كائنات مملكة الليل » . فهو ثمرة مرحلته الباريسية كاملا . وقد صدر عن دار الآداب البيروتية عام ١٩٧٨ .. ولذا فهو يمثل آخر تطور فى شعر احمد حجازى .

ومنذ البداية يطرح أحمد حجازى قضيته فى « كائنات مملكة الليل » على الوجه الآتى فى قصيدة « بطالة » التى يبدو أنها من بواكير منظوماته بعد أن هبط باريس ، فهى من حصاد ١٩٧٤ :

« أنا ، والثورة العربية
نبحث عن عمل فى شوارع باريس ،
نبحث عن غرفة ،
نتسكع فى شمس أبريل
... ...
« إن زمانا مضى ،
وزمانا يجىء !
قلت للثورة العربية :
لا بد أن ترجعى أنت ،
أما أنا
فأنا هالك
تحت هذا الرذاذ الدفىء ! »

هذه القصيدة القصيرة ليست فيها كثافة فى صورها الشعرية ، فهى منظومة بالاسلوب التقليدى المباشر الذى تميز به شعر أحمد حجازى فى مراحله الأولى قبل الاغتراب . ومع ذلك فنحن نلحظ فيها نبرة جديدة وهى التركيز الشديد والعزف عن الكلام الكثير والصوت الجهير .. وقوتها فى

SS

أن قائلها يوحى بأنه يحس بأنه يرتكب عملا من أعمال الخيانة بهذا التخلي . ولكنه يأبى فى كبرياء أن يترافع عن نفسه ، مكتفيا بمايسميه « هلاكه » الروحى متلذذا فى مدينة الرذاذ الدافىء .

هذا الاحساس بالذنب عند الشاعر أحمد حجازى مصدره انه كان من أشد أبناء جيل عبدالناصر إيمانا بمايسميه « الثورة العربية » أيا كان معناها فى ذهنه ، وفى اعتقادى أن معناها فى ذهنه كان يتلخص فى عقيدتين .. عقيدة القومية العربية . ومايصاحبها من دعوة الوحدة العربية والبعث العربى ، وعقيدة الاشتراكية العربية بمعناها الهلامى الذى فشا فى عهد عبدالناصر . وهو باختصار مجرد « تذويب الفوارق بين الطبقات » . ولم تكن هاتان الفكرتان عند أحمد حجازى طوال حكم عبدالناصر مجرد سياسات بل استقرتا فى وجدانه ويقينه استقرار العقائد والمقدسات ، وتجسدتا فى شخص عبدالناصر .

ومع ذلك فقد كانت لأحمد حجازى تحفظاته الكثيرة على ثورة ١٩٥٢ منذ البداية دون أن يفقد حماسه لها . وقد تجلت هذه التحفظات حتى منذ ديوانه الأول « مدينة بلاقلب » . كما نجد فى قصيدته « دفاع عن الكلمة » حيث يصف بعض الضباط الأوغاد الذين اندسوا بين الضباط الثوار وبعض الأدباء الذين كانوا الأوغاد يتملقون بعض الضباط الأوغاد بتحطيم زملائهم فى القلم . فمن أجل بعض المغانم « ماتت ضمائرهم » ولأن حجازى يعرف أن الأوغاد موجودون فى كل العصور . لم يزعزع هذا إيمانه بعبدالناصر وثورة ١٩٥٢ . وحتى هذه المرحلة ومابعدها كان أحمد حجازى يصور نفسه دائما فى صورة الفارس المبارز اللاعب بالسيف لعب « أبوزيد الهلالى » أو دون كيشوت القادر على حماية « روح الثورة » من عبث المزيفين بقوة صدقه وإخلاصه .

لم تكن هذه القصيدة من أجود قصائده ، ولكن كان لها يومئذ معنى خاص لأنها جاءت فى زمن طرحت فيها الثورة الخيار بين الاخلاص والكفاءة كدليل على « الثورية » .

وكان رأى أحمد حجازى أن « الاخلاص » مقدم على « الكفاءة » . وقد كان هذا رأى الثورة أيضا فى تلك المرحلة من تاريخها . فهو يتهم ذلك الكاتب الكبير الذى كان يهجوه بأنه كان استاذا ضليعا فى فنه أو أدبه ولكنه كان أيضا ألعبانا ضليعا ، وهو ينعى على الثورة أنها كانت تمكن منها أمثال هؤلاء . وهذا معنى قول حجازى :

« المبـدأ »
« أنا فى صف المخلص من أى ديانه
يتعبد فى الجامع أو فى الشارع
فكلا الاثنين تعذبه الكلمة
والكلمة حِمل وأمانه

SS

أنا فى صف المخلص مهما أخطأ ...
فطريق الكلمة محفوف بالشهوات
والقابض فى هذا العصر على كلمته ،
كالممسك بالجمرة ! »

وأنا لاأعرف عمن كان أحمد حجازى يتحدث . ولكن النمط كان مألوفا فى تلك الأيام . ولكن الغريب فى الأمر أن الثورة حين طرحت قضية الاخلاص والكفاءة وانحازت للاخلاص إنما كانت تشكو من الاكفاء المعارضين لها أو لمنهجها أو لقراراتها بسبب أنهم من جهابذة العهد البائد . أما أحمد حجازى فقد كان يشكو من الاكفاء « المنافقين » أو « الانتهازيين » .

هذه القصيدة الزاعقة كما قلت ليست من أجود الشعر . بل لعلها ليست من الشعر الجيد . ولكن يشفع لها أنها كتبت فى ١٩٥٨ حين كان يحق لصاحبها أن يباهى بقوله « أنا أصغر فرسان الكلمة » . وقد سار أحمد حجازى إلى النضج حثيثا فى الستينات حتى استكمل أدوات الشاعر فى ديوانه الثانى « لم يبق إلا الاعتراف » .

ومع كل هذا اليقين بالثورة الاشتراكية العربية وزعيمها عبدالناصر بدأ أحمد حجازى يتململ كسائر المصريين مما كان يجرى فى اليمن بعد أن مرت خمس سنوات على الحملة المصرية فى اليمن دون نتيجة حاسمة . وكانت تترامى إلينا الأنباء عن خسائر فادحة فى الدم المصرى والمعدات المصرية والأموال المصرية ، وأخذ الناس يشبهون حرب عبدالناصر فى اليمن ذات الجبال الكثيرة بحملة نابليون فى أسبانيا ذات الجبال الكثيرة أى أن الاستعمار أو سوء التقدير أو هذا وذاك معا استدرجاه إلى حتفه سنوات من النزيف المتصل من غير طائل . فما بدأ بأربعة آلاف جندى مصرى لمجرد تمكين ثوار اليمن من الإطاحة بنظامها المتخلف المغلق البائد خلال أربعة شهور ، انتهى بثمانين ألف جندى مصرى يكابدون فى جبال وعرة لا يعرفون كل دروبها ومسالكها . والطابور الخامس من أعوان الاستعمار فى مصر يلوى السكين فى جراح المصريين لا حباً فى الوطن ولكن شماتة بعبدالناصر .

وهكذا كانت قصيدة « الدم والصمت » فى ديوان « لم يبق إلا الاعتراف» ، وهى من أنبل ما قرأت من الشعر فى أية لغة من اللغات .

« مازال فىَّ من بريق الدم لون وشعاع
فلتنفخوا أبواقكم فى الشمس أيها الجنود
لتنفخوا أبواقكم ..
حيث تسيرون هناك الآن ، فى الليل البعيد
ينقذنى نشيدكم من الضياع ! »

هذا مايقوله الشاعر الذى يعيش بكل وجدانه مأساة أبنائنا فى اليمن ولا يحميه من الإنهيار إلا أنه يسمع من بعيد نفير الأبطال يرتفع شامخا فى وجه الشمس :

« نحن هنا وفى عيوننا الوطن
« وجوه آباء ، وأبناء ، وذكرى وزمن
« وفى صدورنا أمانة اغترابنا هذا
« نرخص فى سبيلها الروح ونرهق البدن ،
« فإن حيينا توج النصر العظيم عمرنا ،
« وإن فنينا فاذكرونا .. إننا أغلى ثمن ! »
« نحن هنا نخطو ، كأننا رجل
« إلى الأمام
« أقدامنا مع الكلام
« تدنو من القلعة فى أعلى الجبل » !

هذا فى اليمن ، أما فى مصر فالصورة تختلف تماما ، فهكذا يصفها الشاعر :

« ونحن موتى لم نزل
نمضى لمجلس العزاء :
فى آخر الليل أهب من سريرى أرقا
أشمل جسمى بالرداء ، ثم أمضى للخلاء
أسير فى خطى بطاء
كأنما أنا المشيع الوحيد فى جناز
دندنتى كئيبة ،
دندنتى صادقة ،
دندنتى نشاز !
عموا مساء ! أيها الأموات وابدأوا العزاء
عموا مساء ! »

ههنا فى مصر الموتى وهناك فى اليمن الأحياء – والموتى فى مجلس العزاء يعزى بعضهم بعضا ، « والكلمات تلتوى ، وتختفى بين الصدور ، ثم تعود للشفاه ، ركيكة كاذبة ، تدور حول خوفها بلا انتهاء .. يبسم كل ميت لجاره ، ثم يقول مايشاء » . أما هناك فالطيار الشهيد يقول : « أنا هنا أقود كوكبى الصغير .. اطلقت نارى .. كوكبى يهوى محطم الجناح ، أما أنا فلم أزل أطير .. لم أزل أطير ! » والشاعر هنا فى مجلس الموتى واجم يتعلق بأبواق النصر خشية أن ينهار :

فلتنفخوا أبواقكم فى الشمس أيها الجنود .

• لتنفخوا أبواقكم حتى أقول ماأريد ! ...

انى أشم فى أماسيك يامدينتى
ريح العفن
من أين جاء ؟
وجهك فى ريح الصحارى طاهر طهر المطر .
وسما عداك من مياه النيل غيم وشجر .
من أين يامدينتى جاء العفن ؟
من أين جاء ؟ »

وهنا يسمع الشاعر أغنية الجندى المجهول :

« لو انكم ودعتمونى فى المطار
لو علم رف على هدبى ، ودار واستدار ،
لو غصن غار
لو وردتان من يد مجهولة
القيتا فوق على غير انتظار
لو طلق نار
لو قبلة قبل تحرك القطار
كنت بكيت عندما دقت طبول الانتصار
كنت ابتسمت عندما سال دمى على الجدار ! »

فهل هناك شك فى أن أحمد حجازى كان يحس ، بل يميد بالقلق العظيم حتى فى أوج الثورة العربية التى كان يقودها عبدالناصر فى طريق الاشتراكية ؟ وهل هناك شك فى أن أحمد حجازى كان يعبر عن وجدان رجل الشارع فى مصر حين ندد بالطموحات السياسية والعسكرية التى تجاوزت الانجازات السياسية والعسكرية وبكى الدم المسفوح من غير طائل على ذرا الجبال العنيدة ؟ وهل هناك شك فى شجاعة أحمد حجازى الفريدة لأنه اجترأ على مواجهة زعيم الثورةالعربية ورجل الأقدار فيها فى قمة جبروته بأن احلامه تجاوزت قدراته ، بل واجترأ على مصارحة الناس بأنه « يشم ريح العفن » وأن جراثيم هذا العفن كانت هنا فى قلب القاهرة ؟

وأنا شخصيا لاأوافق أحمد حجازى على رأيه بأن الدم المصرى المسفوح على بطاح اليمن كان من غير طائل . وهو لم يقلها صراحة وإنما تفهمها ضمنا من كثرة حديثه عن الموتى الذين يبكون

موتاهم فى مجلس العزاء وعن « ريح العفن » وعن « شيء كأنه الوباء » .. ففى تقدير أن لحرب اليمن ، ككل حروب التحرير ، بعدا تاريخيا يسقط عادة من الحساب ولن يتجلى معناه الحقيقى إلا بعد عشرات السنين حين تنتهى أحقاد المعاصرين ومخاوفهم ولا يعودون يذكرون إلا أنه لولا ضحايا المصريين لظل اليمن غالبا إلى اليوم مغلقا فى وجه الحضارة الحديثة . وكل ما نستطيع أن نقوله هو أن الارتجال والخطأ فى الحسابات والاستهانة بدور الاستعمار فى قمع حركات التحرر الوطنى والاتجار بالثورة ، كل هذه جعلت ثمن هذا الغزو الحضارى أفدح مما كانت تحتمله مصر المسكينة .

دليل آخر على قلق الشاعر أحمد حجازى وعلى جسارته فى التعبير عن هذا القلق ، قصيدته « الشاعر والبطل » فى ديوانه « مرثية للعمر الجميل » ، وهى قصيدة من ثمار الستينات حين كان عبد الناصر فى أوج جبروته . وفى هذه القصيدة يقول الشاعر بعد هزيمة ١٩٦٧ :

« ماذا أقول !
أخاف أن يكون حبى لك خوفا .
عالقا بى من قرون غابرات
فمر رئيس الجند أن يخفض سيفه الصقيل .
لأن هذا الشعر يأبى أن يمر تحت ظله الطويل !
ماذا أقول ؟ هل أقول
انك اعطيت وجوه الفقراء مسحة من كبرياء .
وأن عمرك الجميل
موزع بالعدل فى أعمارنا
يحثنا أن نغلب الحزن ونتبع الدليل !
يظلمك الشعر إذا غناك فى هذا الزمان .
لأنه لا يستطيع أن يرى مجدك وحده ، بدون أن يرى
ما فى الزمان من عذاب وهوان » .

وهكذا نرى أن أحمد حجازى ما ذكر عبد الناصر إلا وفى شعره كثير من التحفظ الذى يبلغ أحيانا مبلغ الادانة والرفض . ومع ذلك فقد ظل أحمد حجازى ناصريا حتى رحل عبد الناصر عن هذه الدنيا ، وكان من القلائل الذين أخذوا ثورة ١٩٥٢ مأخذ الجد ، لا لأن ثورة ١٩٥٢ جندته كما حاولت تجنيد أبناء جيله ، بل لأنه هو الذى جند ثورة ١٩٥٢ لتجسد أفكاره ومبادئه ووجدانه ، بل وراق الشعر الذى يحلق به فى الأعالى ويصعد به معراج الشعراء .

ولا شك أنه عبر عشرين عاما حدثت تنازلات من الجانبين حتى التقيا وتوحدا فى شخص عبد الناصر . فقد بدأ أحمد حجازى يافعا ، كما بدأ صلاح عبد الصبور يافعا ، من عشيرة الجماعات

الدينية ، ثم اعتنق أحمد حجازى حلم الجامعة القومية بدلا من حلم الجامعة الدينية ، أما صلاح عبدالصبور فقد خرج من حلمه الأول وظل يبحث عن حلم آخر حتى مات . ومع ذلك فقد كان طريقهما واحدا وهو طريق الحرية وغايتهما واحدة وهى البحث عن كرامة الانسان : حجازى يبحث عنها فى الحرية السياسية وعبدالصبور يطاردها بالبحث عن الله فى الإنسان .

و « مرثية للعمر الجميل » ليست مرثية لعبدالناصر بعد وفاته ولكنها ضريح عصر بأكمله :

« زمن الغزوات مضى ، والرفاق
ذهبوا ، ورجعنا يتامى :
هل سوى زهرتين أضعهما فوق قبرك .
ثم أمزق عن قدمى الوثاق ؟
اننى قد تبعتك من أول الحلم ،
من أول اليأس حتى نهايته ،
ووفيت الذمما ،
ورحلت وراءك من مستحيل إلى مستحيل
لم أكن اشتهى أن أرى لون عينيك
أو أن أميط اللثاما » .

والمستحيل الأخير كان « قرطبة » ، حاضرة العرب فى الأندلس ورمز المجد العربى الذى غبر . وأنا لا أعرف أن قرطبة كانت حلم عبد الناصر الأخير حتى فى أوج سؤدده ، فقرطبة كانت حلم بنى أمية وحلم البعث العربى التى البسها خيال الشاعر أحمد حجازى لعبد الناصر الذى كان مشغولا . طوال الستينات بتحرير العبيد فى العالم الثالث أكثر من اشتغاله ببناء الامبراطوريات .

« كان بيتى بقرطبة ،
والسماء بساط ،
وقلبى ابريق خمر ،
وبين يدى النجوم . »

ثم استيقظ الشاعر من حلمه فوجد نفسه فى « غرناطة » لا فى « قرطبة » . وماأدراك ماغرناطة : هى رمز أفول مجد العرب فى الاندلس .

« تلك غرناطة سقطت !
ورأيتك تسقط دون جراح
كما يسقط النجم دون احتراق »

ss

وحين يفيق الشاعر على صدمة السقوط يبدأ فى محاكمة النفس وامتحان الضمير .

« من ترى يحمل الآن عبء الهزيمة فينا .
المغنى الذى طاف يبحث للحلم عن جسد يرتديه
أم هو الملك المدعى أن حلم المغنى تجسد فيه ؟ »

باختصار : كان أحمد حجازى ينظر إلى عبد الناصر نظره إلى المهدى المنتظر بالمعنى السياسى طبعا ، أو فلنقل أنه كان يريد أن ينظر إليه على هذه الصورة فحتى فى وقت الوهم الأعظم كان الشاعر تساوره الشكوك :

« صاح بى صائح لا تبايع !
ولكننى كنت أضرب أوتار قيثارتى ،
باحثا عن قرارة صوت قديم !
لم أكن أتحدث عن ملك ،
كنت أبحث عن رجل أخبر القلب أن قيامته أوشكت .
كيف أعرف أن الذى بايعته المدينة ليس الذى وعدتنا السماء ؟ »

وبعد أن ضاع كل شيء كالسراب نجد الشاعر يبكى ، « لا على المملكة الضائعة لكن على عمر ضائع لم يكن غير وهم جميل ! »

فوداعا هنا ياأميرى !
آن لى أن أعود إلى قيثارتى .
وأواصل ملحمتى وعبورى .
تلك غرناطة تختفى ..
وتعود إلى قبرك الملكى بها ،
وأعود إلى قدرى ومصيرى .
من ترى يعلم الآن فى أى أرض أموت ؟
وفى أى أرض يكون نشورى ؟
اننى ضائع فى البلاد
ضائع بين تاريخى المستحيل
وتاريخى المستعاد ،
حامل فى دمى نكبتى
حامل خطأى وسقوطى .

هل ترى أتذكر صوتى القديم
ليبعثنى الله من تحت هذا الرماد . .
أم أغيب كما غبت أنت ،
وتسقط غرناطة فى المحيط ! »

ومن هذا نرى كل شيء واضحا ، أى لماذا تركنا الشاعر الكبير أحمد حجازى فى أوائل السبعينات وأقام فى باريس كل هذا الأمد المديد ، لقد أحس بعد هزيمة ١٩٦٧ أنه « ضيع فى الاحلام عمزه » ، وكان عبدالناصر هو آخر خيط يربطه بالوطن وبحلم الثورة العربية ، فلما مات عبدالناصر فى ١٩٧٠ انقطع ذلك الخيط ، « ثم مزق عن قدميه الوثاق » الذى كان يربطه بعبدالناصر وبما كان يومئذ يسمى « الاشتراكية العربية » ، لا لمجرد أن عبدالناصر مات ، ولكن لأن « غرناطة سقطت » ولأن عبدالناصر صاحب حرب الاستنزاف كان أمله الأخير فى استرداد غرناطة ثم .. ربما قرطبة .

وهكذا ترك أحمد حجازى عبدالناصر فى « قبره الملكى » ورحل إلى باريس حاملا قيثارته ليغنى عليها قصة ضياعه ، حاملا « نكبته » ومأساة سقوطه بل وجرثومة خطأه التى تجعل منه بطلا تراجيديا . وهذا معنى قوله فى « كائنات مملكة الليل » : « أنا والثورة العربية نبحث عن عمل فى شوارع باريس ، نبحث عن غرفة ، نتسكع فى شمس ابريل » .

ولأن الحب كان عميقا فقد كان الجرح عميقا . ومع ذلك فهو لايتحدث فقط عن « هلاكه » فى بلاد الغربة ، ولكنه يصلى أيضا عسى أن يتذكر صوته القديم : « فيبعثنى الله من تحت هذا الرماد » ، وحيث الأمل فى البعث نرى الحاشية الفضية تلمع وسط الغيمة السوداء .

وفى كائنات « مملكة الليل » ازداد همس الشاعر وانخفضت جهارة صوته وكف عن شعر الالتزام بالقضايا العامة وبدوارين الحماسة . وازدادت الرمزية فى صوره الشعرية وكثر فى شعره « اختلاط الفنون » بتأثير الشعر الفرنسى والحياة الفرنسية ، فكأنما القصيدة لوحات ، أو فلنقل أنه ترك القيثارة وامسك بريشة الرسام .

وهو لا يزال يكتب عن « بابلو نيرودا » وعن « ١٧ و ١٨ يناير » ، ولكنك تحس بأن الوجدان الفردى طغى فيه على الوجدان العام كما تحس بأن هناك مسافة بينه وبين الأشياء ، وفى اونة تحس بأن شعره ازداد « اتقانا » ، ففى باريس لا داعى للعجلة ولا مجال للارتجال أو الانفعال . ترى لو عاد إلينا هل ترتفع حرارته وترتفع نبرته أو تعود إليه القدرة على الحلم الكبير ؟

ss

١٥

هل الشعر فى أزمة ؟
محمد ابراهيم أبو سنة

جاءنى الشاعر الشاب محمد ابراهيم ابو سنة منذ أيام بديوانه الخامس الذى يسميه « تأملات فى المدن الحجرية » الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٧٩ . والشاعر ابو سنة فى الحقيقة ليس شابا لأنه فى الثانية والأربعين من عمره فهو من مواليد ١٩٣٧ . وهى سن حرجة ان بلغها شاعر وجب أن يقرر أو يقرر له الناس إن كان شاعرا أو ليس بشاعر . وهى عادة سن النضوج الأدبى والفنى . وقل من الأدباء والفنانين من « تتفتح » موهبته بعد الأربعين .

وللشاعر محمد ابراهيم أبوسنة مشكلة ، وهى أنه كما ترى من سنه وإنتاجه ينتمى إلى ذلك الجيل الثانى من شعراء العروض الجديد ، الذى يسمى بالخطأ « الشعر الحر » وهم كوكبة الشعراء الذين بدأوا يلمعون منذ أوائل الستينات ، وهم فاروق شوشه ، وملك عبدالعزيز ، وكمال عمار ، ومحمد عفيفى مطر ، وأمل دنقل ، ومحمد ابراهيم أبوسنة ، وبدر توفيق ، ومحمد مهران السيد ، والشاعرة وفاء وجدى وربما حسن توفيق وفرج مكسيم . وقد انضم إليهم أخيرا نصار عبدالله هؤلاء الذين كانوا ولا يزالون ينظمون الشعر على أساس وحدة القصيدة لا وحدة البيت ، وعلى أساس بوليفونية التفعيلة والروى لا مونوفونية البحر وسيمترية القافية الواحدة . ومدرستهم هى

المدرسة التى بلور شخصيتها الشاعران صلاح عبدالصبور واحمد عبدالمعطى حجازى فى مصر . وبدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتى فى العراق ، وأدونيس فى لبنان .

ومشكلة هذه المدرسة أنها رغم كثرة اتباعها وجودة بعض انتاجها لم يستقر من أسماء شعرائها حتى الآن فى الضمير الأدبى العام إلا أسماء مؤسسيها وهم عبدالصبور وحجازى فى مصر والسياب والبياتى فى العراق وادونيس فى لبنان . أما أبناء الرعيل الثانى فقد أصابوا شيئا من الصيت ولكنهم لم يصيبوا شيئا من المجد . وهو نفس ماحدث بالنسبة للجيل الثانى من الروائيين والقصاصين الذين جاءوا بعد أن ملأ نجيب محفوظ ويوسف ادريس ساحة الفن القصصى فى مصر ، أقصد جيل فتحى غانم ومصطفى محمود وعبدالله الطوخى وصبرى موسى ، ثم جيل الستينات جيل ابو المعاطى ابو النجا وسليمان فياض وادوار الخراط وصنع الله ابراهيم وابراهيم أصلان ويحيى الطاهر عبدالله ومجيد طوبيا ومحمد البساطى ويوسف القعيد وجمال الغيطانى . كل هؤلاء أصابوا شيئا من الصيت ولم يصيبوا شيئا من المجد . فإن كان منهم من أصاب شيئا من المجد كمصطفى محمود مثلا فهو لم يصبه بوصفه قصاصا موهوبا ولكن أصابه بوصفه مفسرا للقرآن الكريم . نفس الأمر بالنسبة للنقد الأدبى أما المسرح فله قصة أخرى .

ومشكلة شعراء الستينات وقصاصى الستينات ونقاد الستينات ، وقد كنت فى يوم من الأيام أسميهم « الجيل المدشوت » وكان غيرى يسميهم « أدباء قهوة ريش » فهى فى نظرى أنهم كانوا يمثلون وعدا بمستقبل أجهضته هزيمة ١٩٦٧ ، فوقفوا معلقين بين عالمين ، العالم الذى نشأوا فيه وقبلوه وبدأوا يشاركون فى بنائه ، والعالم المجهول الذى جاءت به هزيمة ١٩٦٧ وكان بحاجة إلى عقليات ونفسيات من نوع جديد لارتياده .

ومع ذلك فقد كانت مشكلتى مع شعراء الستينات الذين أحسب أن محمد ابراهيم أبو سنة يمثلهم أصدق تمثيل ، رغم أن أمل دنقل يفوقه فى الجزالة والتركيز والإحكام الفنى ، هى أنى كنت دائما أنظر إليهم نظرى إلى تلامذة فى مدرسة واحدة ، أو إلى كتيبة من فرسان الكلمة ، خيولهم كلها من لون واحد ، وكذلك أرديتهم وسيوفهم وخوذاتهم وبيارقهم كلها من طراز واحد ، فلا تكاد تميز الواحد منهم من أخيه إلا فى حدود أن بدلة هذا مغسولة ومكوية بينما أن بدلة ذاك مهملة وربما ممزقة من سوء الاستعمال ولم أر أحدا منهم فى سمت عبدالصبور وحجازى وتفردهما . اللهم إلا أمل دنقل ، الذى كان أكثر أنداده فراسة ونفاذا ولكنه لم يكن أرقهم عاطفة ولا أخصبهم خيالا . ولكم فكرت فى أن أكتب عنهم . ولكنى ترددت وترددت لأنى لم أعرف عمن أكتب وعمن لا أكتب . ولم يكن هناك حل إلا أن أكتب عنهم جميعا كمدرسة وليس كأفراد . فلم أكن أرى فرقا « جوهريا » بين ملك عبدالعزيز ومحمد ابراهيم أبوسنة وبدر توفيق وفاروق شوشه فى وقت من الأوقات . ليس فى النوع على كل حال . وربما وجدت عفيفى مطر أشد غموضا أو كمال عمار أوضح سليقة ، ولكن

المدرسة واحدة على كل حال . وأنا لاأتحدث هنا عن القيمة الأدبية ، فهناك قطعا فوارق بين هذا وذاك أو ذاك والثالث ، ولكنى أتحدث عن نسيج الشعر أو عن المدرسة الشعرية .

فلما جاءنى الديوان الخامس لمحمد ابراهيم أبو سنة وجدت أن من الإنصاف أن أتحدث عنه ليس فقط لأنه أكثرهم مواظبة فى الحضور الشعرى ، ولكن أيضا لأن الحديث عنه قد يكون مدخلا إلى الحديث عن أزمة الشعر فى مصر .

وكنت قد قرأت الديوان الأول لمحمد ابراهيم أبو سنه وهو « قلبى وغازلة الثوب الأزرق » (١٩٦٥) ، ثم ديوانه الثانى « حديقة الشتاء » (١٩٦٩) ، ثم ديوانه الثالث « الصراخ فى الآبار القديمة » (١٩٧٣) ، ثم ديوانه الرابع « أجراس المساء » (١٩٧٥) ، وأخيرا ديوانه الخامس هذا « تأملات فى المدن الحجرية » (١٩٧٩) فأعدت قراءة ماقرأت لعلى أجد تطورا فى أدب محمد ابراهيم ابو سنة أو شيئا يعيننى على إعادة تصور الأشياء والأحكام . فخرجت باطمئنان كامل إلى أحكامى السابقة على الشعر الحديث والشعراء المحدثين . وهى أولا أن صلاح عبدالصبور لا يزال رغم كثرة نقاده اكبر شعرائنا وربما أكبر شعراء العربية المحدثين ، وأن أحمد حجازى هو أنضرهم جميعا ، وأن أمل دنقل هو أسلمهم عبارة أو أفصحهم بيانا كما كانت العرب تقول ، وأن محمد ابراهيم أبو سنة هو ممثل الشعراء المؤلفة قلوبهم على العروض الجديد منذ الستينات ، وأخيرا أن الشعر فى مصر بخير لأن الشعراء الأصلاء لا يزالون بخير رغم مظاهرات كرمة ابن هانىء واتحاد الأدباء ولجنة الشعر فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ورغم ترهات كثير من الشعراء فى صفحاتنا الأدبية .

ولست أقول أن « المدن الحجرية » هى أفضل دواوين محمد ابراهيم ابو سنة ففى تقديرى أنه من أفضلها جميعا . والمدن الحجرية عند الشاعر هى المدن التى خلت من الحب ومن الاخلاص ومن الصدق ومن الفرح ومن الأمل ... ومن الحرية ، فهى المدن التى تحجرت فيها القلوب . ولكنها فى التاريخ مدن بلا عدد مثل عاد وثمود وسدوم وبومبى التى تجمدت فيها الحمم البركانية على أجساد أهلها الخطاة بنقمة الآلهة .

وهذا مايجعل الشاعر يقول :
فى الحفل التقليدى لعيد الميلاد
وجهت الدعوة للأصحاب وللخلان
لم تحضر إلا الأحزان
اصطفت فى فرح مألوف ،
وامتد خوان الندم السنوى ،
وتقدمت الأحزان :

SS

هذا حزن وردى
يأتى برسالة يأس غامضة الأحرف
من مولاى الحب ،
يعتذر عن الحفل ، لأن الحقد الأسود
قد أصبح ملكا ، واعتقل العشاق ،
وسجن الأنهار ،
صادر أغصان الأشجار ،
وامتلأت فى نصف الليل خزائنه
بملايين الأنجم ..
هذا حزن أصفر
يأتى برسالة
تحمل هذا التوقيع المتعجل :
« من قلب صديق طفولتك الضائع » (الاخلاص)
هذا حزن أسود يهتف :
إنى أحمل نعيا
باسم جميع المقتولين
.. على أعتاب المدن الحجرية ....
يا مولاى :
انى أرجوك .
أن تقبل عذر الفرح ، فقد عقد العزم .
.. على أن يأتى لكن الحمى افترسته .
وألقت بعض بقاياه أمامى .
انظر ، هذى عين الفرح الدامية تصيح :
جرعة ماء صافية من نبع الروح .

أليست هذه طريقة أخرى فى التعبير عن ذلك الموقف الشعرى الذى سبق أن عبر عنه أحمد حجازى فى الخمسينات فى ديوانه « مدينة بلاقلب » ، وعبر عنه صلاح عبدالصبور فى الخمسينات أيضا فى قصيدته : « الناس فى بلادى جارحون كالصقور » أليس هذا حزن الشعراء الذين سقطوا بين الواقع والمثل الأعلى فلم يروا فى مصر إلا غابات متحجرة ولم يروا فى الوجود إلا احزانا سرمدية ؟ لقد كان بدر شاكر السياب يعبر عن هذا اللاتفاهم مع الحياة والاحياء بصور الجدب

والمحل والعقم ، ثم يحلم بالمطر .. مطر .. مطر ، فهو فى بيئة صحراوية . أما محمد ابراهيم أبو سنة ، فلأنه من بلاد النيل والخضرة والسكون الآمن بين أكلة اللوتس ، فهو يحلم بعاصفة على النيل :

عاصفة عاتية فوق القلب .
تفتح أبواب الأمل المغلقة ، تفك
.. اسار الاحلام ،
تنفض عن أوراق الاشجار .
مرض النوم .. تزلزل قيعان الأنهار :
تأتى لتحرر كل نجوم الليل .
وتنشر للصبح الأجنحة البيضاء .
عاصفة تحمل مشعلها .
لتضىء عيون الليل الوحشية .
عاصفة ذهبية :
تنهض مدن الحب .
تنهار المدن الحجرية .
تستيقظ فى منتصف الليل .. الحرية

وأنا لا أعرف هذه العاصفة الذهبية ، لأن العواصف التى يعرفها الناس إما عواصف رعدية أو عواصف محملة بأجنحة البرق البيضاء وبالصواعق النارية أو عواصف رملية كالخماسين تحشو العيون والحلوق بالتراب ، أو عواصف مطيرة تكتسح السهول بالسيول ولم نسمع أبدا أن العواصف « الذهبية » تفتح أبواب « الحرية » ولكن هذه الألوان الناعمة من خصائص محمد ابراهيم ابو سنة بالذات . لأنه أشد اقرانه رومانسية ورقة وتهافتا ففيه ضعف شديد للزرقة والبنفسج ولأوراق الورد وللألوان الأصيل ولملامسة الحرير والمرمر فهو إذن يحلم بثورة من نوع خاص لا مكان فيها للعنف ولا للدماء ، ثورة أجنحتها من خيوط الذهب ومن صفائح الفيروز تحملنا إلى « العصر الذهبى » فردوس الشعراء .

هذا الحنين إلى البراءة الأولى نجده فى أكثر ما نظم محمد ابراهيم ابو سنة نجده فى كلامه عن الحب ، وعن الطفولة، وعن الفن ، وعن الحرية .. وهذه مثلا صورة طفلة تبتسم فى قصيدته « رحاب » :

نهر من موسيقى .
بين ضفاف الورد :
بسمتك العذراء .

SS

فجر من لؤلؤ .
وشواطىء من فيروز .
فلتبتسمى .
حتى يهطل مطر طفولتى الخرسـاء .
فى نهر طفولتك الأزرق .
بسـمتك حرير ونداء .
أن تتعانق كل الأشياء .
تورق فوق الصحراء الأعشاب .
بسـمتك رحاب .
تدخلنى فى أبهاء الحلم .
تطعمنى الأمن وترخى فوق جبينى الظل .
تتركنى فوق المقصلة سعيدا .
وتحرر عنقى من مشنقة الأيام .
تأتين من الغيب الأزرق .
من غابات الأحلام .
موسم فرح للأرض العطشى .
ها أنت على أعتاب الدنيا .
زمن يبدأ عند الفجر .
قيثارة شعر .
بستان نجوم تسكنه الطير .
تبتسمين فينهمر الورد .
يتهلل سرب من أقمار .
فوق حدائق عينيك الصافيتين .
وعصافير خضراء .
تسـقيك السـحر :
ياأجمل وعد .
تعطيه السحب لحقل اجرد .
ياأعذب أنهار الغد .

هنا من الورود والطيور والجداول والأشجار والأحجار الكريمة مايكفى لعشرة شعراء ، وكلها مغلفة فى سيلوفان أزرق شفاف وحولها شريط من حرير قمرى مفضض ، ومع ذلك فنحن

SS

لا نصاب بالغثيان من وفرة هذه الغنائية ، لأن الصور الشعرية المنهمرة علينا تلقائية ومحكمة معا .

وهذه الغنائية المفرطة تكاد تختفى ويحل محلها شيء شبيه بطلقات الرصاص من مسدس كاتم للصوت كلما يخرج الشاعر من شعر الوجدان الخاص إلى شعر الوجدان العام .

وهذا مذاق من علقم ١٩٦٧ :

يسألنى السائح
عن أقدم قبر لعظيم
بين مقابرك الشاهقة البنيان
والتفتت نحوى غابات التاريخ
كانت لافتة تومض فى قلب الليل
تصرخ فوق ضريح :
(هذا قبر الحرية)
ــ يسألنى السائح ...
أما اسمى ؟؟؟
اسمى ؟ شجرة دم .
اسمى ؟ ماذا تعنى الأسماء ؟
انى أقتل لا
لا تسألنى : من يقتلنى ؟
الحقد ؟
ــ منتشر فى هذا الموسم .
من يقتلنى ؟
اليأس ؟
ــ سيد هذى العاصمة الخرساء .
الحب ؟
ــ لم يدخل قلب مدينتنا منذ احتلته البغضاء .
الليل ؟
قد رحل العشاق ومات الشعراء
لم تسكنه غير خفافيش الدم الحمراء
الخوف ؟
أغلب ظنى أن الأمن هو المقتول .

يسـألني السـائح :
هل مازالت تتبرج للغرباء ؟
هل مازالت تأكل خبز الحسـرة .
من مائدة التاريخ المهجـور ؟
هل مازالت تتنفـس وسـط مقابرهـا ؟
هل مازالت تحــلم
.. برجوع الفردوس ؟ ..
يا الله ، يا الله ،
كيف يكون الزمن المقبل ؟
كيف يكون الزمن المقبل ؟

هذه لوحة من قصيدة « مشاهدات دامية فى مدينة لا مبالية » . ألست معى فى اننا بهذا الشعر نعيش بعيدا بعيدا عن عالم « وطنى لو شغلت بالخلد عنه نازعتنى إليه فى الخلد نفسى » ؟

بعيدا بعيدا عن اللحظة الشعرية فى « مصر تتحدث عن نفسها » ؟

ما أبعد يقين القدماء عن حيرة المحدثين ؟ ومع ذلك فمحمد ابراهيم ابو سنه فى كل دواوينه حينما يتكلم عن مصر يتكلم عنها فى وجد ووله كلامه عن معشوقة أزلية أبدية ، ولقد تحسب أنه يتغزل فى امرأة لها عليه حق الموت والحياة ولا يريد أن يصرح باسمها فإذا بك تحس كأنه إنما لا يرى قبالته سوى وجه مصر . وهذا شأن عامة الشعراء المحدثين .

انظر إلى قوله فى قصيدته « أغنية حب » من ديوانه « أجراس المساء » :

يقول لى الناس : انك تعشـق وهما ،
بالمســتحيلات
وتدمن نوعا رديئا من الحلم
فى امسيات الخريف
وأعرف انى أحبـك
ولو كان حبك قبرا
ولو كان حبك كفرا .
احبــك ،
وأعرف أن سـواك هو الوهم ،
وأنى قتلت بك اليأس ...

SS

تعلمت حبك من ثدى أمى
ومن توصيات أبى
ومن نخلة كان جدى
رعاها ، وأوصى بنيه بأن يحرسوها
إلى أن يجيىء الحفيد السعيد .. إلخ

وهو فى أحلك الأيام يعبر فيما أعتقد عن شعور أغلب المصريين المؤمنين بأن التاريخ يحرسهم وبأن السماء تحرسهم ، فهو يقول :

يحمينى الهرم الأكبر
تحمينى مئذنة الأزهر

ومثل هذا كثير فى دواوين الشاعر محمد ابراهيم أبو سنة ولست أزعم أن هذا من أجود الشعر ولكنه بغير شك شعر جيد . كذلك لست أزعم أن محمد ابراهيم أبو سنة على نفس الدرجة من الامتياز أو الجودة فى كل دواوينه أو أشعاره ، ولكنه بغير شك قد تقدم تقدما مطردا منذ ديوانه الأول غازلة الثوب الأزرق « وهو الآن راسخ القدم فى تقاليد مدرسة العروض الجديد وقد تجاوز الشراك التى تنصبها الرومانسية المراهقة والرومانسية التقليدية عادة للشعراء الشبان سواء فى العاطفة أو فى الخيال أو فى التعبير ، ولم يعد يحفل كعامة أبناء جيله ومدرسته المبتدئين أن يبهرنا بالاشارة على غير دراسة كافية إلى أسماء أبطال الأساطير كايزيس واوزيريس وكاوديسيوس وبنيلوب ونرسيس واوديب وبروميثيوس وأطلس وهرقل ، أو أن يثبت المعاصرة والحداثة بترسم خطى ذلك الشاعر الذى قال فى الأربعينات « وشربت شايا فى الطريق » فجرت طريقة فى نظم الشعر فقد كان هذا وذاك دأبه فى ديوانه الأول كذلك تخلص محمد ابراهيم أبو سنة درجة درجة من لعنة الأدب الهاتف الذى جعله يسب ديجول تحمسا منه للجزائر أو أن يمجد فيديل كاسترو تحمسا منه لثورات العالم الثالث .

من هذا نرى أن شعر العروض الجديد فى مصر لم يمت ولم يدخل بعد فى مأزق كما تجرى مزاعم المحافظين من الأدباء وترهات الفاشلين من الشعراء والنقاد العجائز الذين لمعوا شيئا ما فى أوائل الثلاثينات ولكن مرور خمسين عاما لم يضف إلى أسمائهم لمعانا ، فأرادوا أن تقف دورة الحياة بل أن يدور كل شيء إلى الوراء عسى أن يرى الناس بريقهم الذى كان .

SS

١٦

كوكبة الشعراء

صدرت فى ١٩٧٥ عن مكتبة مدبولى « الأعمال الشعرية » لمحمد ابراهيم أبو سنة . ومحمد أبو سنة هو آخر كوكبة « الثريا » فى الشعر المصرى الحديث ، إذا جاز لنا أن نستعير تعبيرا من الأدب الفرنسى فى القرن السادس عشر .

وكوكبة « الثريا » أو « البلياد » النجوم السبعة من الشعراء الذين تجمهروا بقيادة الشاعر الفرنسى العظيم رونسار فى القرن السادس عشر ، وأشعلوا ثورة فى الأدب الفرنسى هى التى نسميها أدب النهضة أو أدب الرنيسانس فى تلك البلاد .

ومالنا نذهب بعيدا فى مجازاتنا ؟! ، فكوكبة الثريا من الشعراء ، عرفها المصريون قبل أن يعرفها الفرنسيون ، فقد كانت كوكبة « الثريا » أو « البلياد » هى اسم مجموعة الشعراء السبعة فى مدرسة الاسكندرية فى القرن الثالث قبل الميلاد . و« الثريا » هن بنات المارد أطلس السبع اللواتى حولتهن الآلهة إلى كوكبة من نجوم السماء ساطعة البريق .

وكوكبة الثريا فى الشعر المصرى الحديث هم : صلاح عبدالصبور ، وأحمد حجازى ، وأمل دنقل ، ومحمد أبو سنة ، وعفيفى مطر ، وفوزى العنتيل ، وربما نصار عبدالله ، ونظائرهم من كوكبة شعراء العامية ، (صلاح

جاهين وصحبه) ، وفى تصورى أن « محمد أبو سنة » هو آخر الكبار فى كوكبة الشعر المصرى الحديث من جيل الستينات . ولست أقصد أن سماء الستينات لم يكن فيها غير هذه النجوم الزاهرة من الشعراء المجددين ، فقد كان منها كال عمار وبدر توفيق ومحمد أبو دومة وملك عبدالعزيز وفاروق شوشة وغيرهم ممن كان يتلألأون ثم يستسرون ، فجعلهم هذا الاختلاج يتوارون كثيرا عن العيون . وفى سماء القاهرة سطع كثيرون فى مهجرهم المصرى ، مثل محمد الفيتورى ومعين بسيسو ، غير من جاءوا من بلادهم شموسا ساطعة كعبدالوهاب البياتى . وحين أقول إن محمد ابو سنة كان آخر الكبار فى كوكبة الشعر المصرى الحديث وربما أصغرهم سنا ، فإنما أقصد إلى معنى لا يخلو من الحزن ، فأكثر الكبار قد انطفأوا بالموت أو بالصمت ، ولم يبق إلا صوت محمد أبو سنة يتردد بيننا من حين إلى حين ، عسى الله أن يتفجر نهر المجرة فى سمائنا بشموس جديدة فى أجل قريب .

ومحمد أبو سنة – رغم أن تكوينه الأساسى كان فى الستينات – كان من القلائل الذين لم يكفوا عن الغناء فى السبعينات . وقد صدر أول ديوان له ، وهو « قلبى وغازلة الثواب الأزرق » فى ١٩٦٥ ، ثم صدر ديوانه الثانى « حديقة الشتاء » فى ١٩٦٩ ، ثم صدر ديوانه الثالث « الصراخ فى الآبار القديمة » فى ١٩٧٣ ، ثم صدر ديوانه الرابع « أجراس المساء » فى ١٩٧٥ ، وصدر ديوانه الخامس « تأملات فى المدن الحجرية » فى ١٩٧٩ ، وأخيرا صدر ديوانه السادس « البحر موعدنا » فى ١٩٨٢ .

ويبدو اكثر قصائد ديوانه « البحر موعدنا » من حصاد الرحلة الأمريكية التى قام بها الشاعر أبو سنة فى خريف ١٩٨٠ ، أو فلنقل إن أجود ما فى هذا الديوان كان من حصاد هذه الرحلة .

وقد وقفت حائرا أمام عنوان هذا الديوان أحاول أن أكتشف مراد قول الشاعر « البحر موعدنا » فى قصيدته التى تحمل هذا العنوان ، فلم أجد تفسيرا له إلا أن البحر يمثل فى خيال محمد أبو سنة فكرة الاقتحام ، لا اقتحام الأخطار المعلومة ، ولكن اقتحام الأخطار المجهولة :

« البحر موعدنا
وشاطئنا العواصف
« جازف
« فقد بعد القريب
« ومات من ترجوه
« واشتد المخالف
« لن يرحم الموج الجبان
« ولن ينال الأمن خائف »
...

« هذا طريق البحر
لا يفضي لغير البحر
« والمجهول قد يخفى لعارف
« جازف » .

ولست أزعم أن هذه القصيدة من أجود الشعر أو حتى من جيده .. وإنما أسوقها لأبين أن محمد أبو سنة يوحي بمعنى غير مألوف ، ولاسيما منه بالذات ، فنحن نعرفه رجلا منضبطا فيما يقول ومايفعل . فالدعوة إلى المجازفة والاقتحام فى وجه العواصف وأمواج المحيط ، تذكرنا بما كان يفعله كبار المكتشفين مثل كولومبوس وماجلان وامريجو فسبوتشى وبارثولوميو دياز الذين مخروا العباب فى بحر الظلمات – أى المحيط الأطلسى – كما كانت العرب تسميه ، ليصلوا إلى الأرض الجديدة ، وينهبوا كنوزها . وهذا عين ماكان يفعله كبار المغامرين مثل كورتيز والسير وولتر رالى والسير فرانسيس دريك وكبار القراصنة ، كانوا يقتحمون الأمواج العالية والعواصف العاتية بحثا عن أرض جديدة يعمرونها أو عن سفينة ينهبونها ، فهناك دائما هدف كبير وراء ركوب الأخطار الكبيرة .

أما الجديد عند أبو سنة فهو دعوته إلى ركوب الأخطار لذاته ، وهو يعلم مقدما أن :

« هذا طريق البحر
لا يفضي لغير البحر »

فمجازفته إذن للمجازفة . وهى مجازفة اليائسين ، لأنه لا يحدثنا عن لذة المجازفة وإنما يقول : بما أنك لا محالة مائت فحذار أن تموت « وأنت واقف » .

والحق أن القارىء ليشتبه فى أن محمد أبو سنة يحدثنا فى السياسة حين يسمعه يقول : « خلت الأماكن للقطيعة : من تعادى أو تحالف؟

جازف ، ولا تأمن لهذا الليل أن يمضى ، ولا أن يصلح الأشياء تالف » لو أن عنوان هذه القصيدة كان : « وصية مجاهد فلسطينى » لأمكن فهم هذا اليأس الذى يعرف أنه يائس وينتهى بخطف الطائرات وأعمال اللامعقول .

ومن نفس المقصد ، ولكن بلغة أرق وأكثر إحكاما قصيدة « مرايا الزمان » التى يقول فيها محمد أبو سنة :

« الزمان اختلف
« فالبرىء انتهى واللبيب احترف

« لم يعد ينقذ الآن من الموت ..
« .. أن تلزم المنتصف ..
« لم يعد ينفع الآن أن تعتكف ..
« أن تعترف
« الزمان اختلف ..

« اننى قادم من دموع الحقول
« للرفاق الحيارى أقول :
« مارسـوا المستحيل
« مارسـوا المستحيل

« سيدى من تكون
« وسط هذا الظلام اللعين؟
« مارد أم ملاك حنون ؟
« قلت إنى المطر
« فى الشتاء الحزين
« والغد المنتظر
« فى ضمير السنين
« الزمان اختلف
« خاسـر من يقف »

بعبارة أخرى لقد مضى عهد التردد والمصالحات البريئة طلبا للأمان ، ومضى هرب الشعراء من الواقع على جناح الخيال : « والخيول التى كان وقع حوافرها يصنع الحلم تسقط فى المنعطف » . والحل ؟ « مارسوا المستحيل » . هذه وصية الشاعر للناس : أن يمشوا دائما على حافة الخطر : سر يمينا أو شمالا ، سـر شرقا أو غربا . سـر شمالا أو جنوبا . المهم أن تتحرك ، أن تسير ولا تقف .

ويبدو أن الذى وراء كل هذا الشعور بالاحباط العام أو بشلل الارادة هو الشعور بدخول قضية فلسطين فى مأزق ليس هناك منه مخرج واضح ، ولا سيما بعد الحرب الأهلية اللبنانية :

« كل الليالى لها حظها فى الضياء
« وجميع الليالى لها أنجم
« غير هذى النجوم السداسية المظلمة
« ليس هذا الظلام هو الليل ياإخوتى

SS

« إنه دولة تتخطى الحدود
« إنه دولة من دخان حقود.
« كل هذا الظلام = اليهود
« كل هذا الظلام = اليهود
« كل هذا الظلام = اليهود . »

وأنا بوجه عام لا أحب هذا النوع من الشعر المباشر الصارخ ، ولا أعتقد أنه يمثل أجود ما فى الديوان من شعر . وآفته هى كثرة الشعارات والهتافات التى تدخل فى باب الخطابة أكثر مما تدخل فى باب الشعر .

ولكن محمد أبو سنة ينجو فى اكثر قصائد هذا الديوان من هذا الفخ الذى يستدرج إليه الشعراء باسم الالتزام ، وهو فخ الخطابة بالشعارات والهتافات ، أو ما كان محمد مندور يسميه الشعر الهاتف . وفى قصيدة « أصوات » نموذج جميل لقدرة الشاعر محمد أبو سنة على أن ينسج من حالة اليأس هذه مجموعة من الصور الشعرية الراقية المتكاملة :

« قال لى .
« ان روحك ضائعة . أنت
« لا تستطيع الدخول إلى النار
« فى لحظة الحلم . لا تستطيع الحوار مع الرعد
« لا تستطيع السكوت ولا النطق
« تبقى هنالك فى جنة الوهم
« تسقى الأساطير ماء الغمام الذى لا يجىء
« قلت : بادر بقتلى » .

« قال لى : إن زهر الشباب
« مائل للأفول
« والذى راح غاب
« والأسى قد يطول
« قلت : إنى أغنى
« قال : هذا السراب » .

« قلت : بادر بقتلى
« مالشىء رجوع

« قال : شمس الحياة
« لا تمل الطلوع
« فاتقد كالنجوم
« واحترق كالشموع » .

وكيف يستطيع الشاعر الحوار مع الرعد وقصف المدافع وتكتكة المتراليوزات ؟ وهكذا كتب عليه أنه لا يستطيع السكوت ولا النطق ، فهو إذن يصخب ويلوح حانقا كما تصخب وتلوح الأشباح الخاوية : صورة شبيهة بالصورة التى رسمها ت . س . أليوت للأحياء الأشباح المعلقين بين عالمين ، عالم الحياة وعالم الموت فى قصيدة « الرجال الجوف » فاليأس إذن عند أبو سنة غدا كمظاهر الطبيعة الدائمة أو قوانينها التى لا تناقش .

وفى التو واللحظة ندرك أن أبو سنة حين اغترب شهورا فى أمريكا تعرض مباشرة لذلك اللاتفاهم بين الحضارات فأشعل ذلك فيه الحنين المستبد إلى الوطن : « وكل العيون هنا من زجاج وكل القلوب هنا من حديد » . وليس هناك من تماس بين البشر إلا قولهم :

« مساء سعيد »
« صباح سعيد »
« وداعا »
« صحارى وبيد
« صحارى وبيد » .

فى قصيدة « أسافر فى القلب » . ولأن معه تذكرة دائمة للأياب إلى الوطن ، فهو يسافر كل ليلة فى الحلم إلى الوطن وإلى الأحباب على جناح هذا الشعر الرقيق القاسى :

« وهذا هو البدر يأتى من الشرق
« أخضر مثل اليمام الذى فى الأساطير
« أزرق مثل المياه التى فى البحار ..
« وأحمر كالحب . أصفر كالموت فى بلد لا يريدك ..
« ابيض مثل النهار » .

« فيا من يجىء من الشرق يحمل
« عطر الأحبة هل من جديد سوى
« الذكريات ؟ وهل من
« قديم سوى وخزات الألم ؟

« وهذا هو الدمع يدفننى فى شتاء المرارة
« وذاكرتى الآن تفتح أبوابها
« فتطل عظام الحياة القديمة
« من شاطىء النهر حتى صخور المدينة »

« وحين يجىء النهار
« أسافر اقطع هذى الفيافى
« إلى حيث يسطع نورك
« تحت سماء المقطم والنيل
« والهرم الأكبر والأصغر
« حيث يصير الزمان
« حديقة أفراحنا
« والرحيل الجحيم »

ولا أبالغ إن قلت أن محمد أبوسنة قد بلغ فى هذه القصيدة وأمثالها غاية الإحكام الفنى واللغوى وهو إكتمال العلاقة بين الذات والموضوع وبين الشكل والمضمون . وقد كان فى مواضع أخرى يجنح إلى الإسراف إما فى التعبير المباشر وإما فى التعبير الغمامى ... كان يجنح فى بعض شعره إما إلى الهتاف وإما إلى أمراض الرومانسية حيث كل الألوان تقطر بماء البنفسج ، وكل ريح مقترن بالأحزان ، وكل ضياء شفق أو غسق ، وكل تشبيه أو استعارة أو مجاز كالنجم الخافت المختلج المستتر ، ماإن تراه العين لحظة حتى يتوارى فى مجرة الخيال ، بل حيث الصور الشعرية نفسها مجرة لم تولد منها بعد نجوم .

ومثل هذا الإجكام نجده فى قصيدة « إمرأة اسمها السعادة » ، وهى أيضا من حصاد رحلته الأمريكية فى خريف ١٩٨٠ ، وكأنى بها قصيدة تدعى « إمرأة اسمها كارمن » ، حيث الحب غجرى والشعر غجرى وحيث لا قوانين تحكم العقل والقلب والجسد :

« هى إمرأة من عبير القرنفل والنار
« تختار عشاقها من حيارى المساء
« الذين يجوبون هذى الفصول
« فلا يأبهون بغير النجوم
« ولا يأنسون لغير الرحيل
« ولا يملكون سوى الذاكرة .

« هى إمرأة لا تطيق الإقامة
« وتكره من يرفضون الحوار مع النار
« من يؤثرون السلامة »

« ولا أذكر الآن كيف التقينا
« ولكنها بين مد الشروق
« وجزر الغروب اصطفتنى
« وقالت تعال إلى جنتى واحتوتنى
« وشقت فؤادى وصبت عذاب
« البحار بجنبى ..
« سقتنى رحيق الينابيع خمر التوحد
« نار المحبة جئت إليها وجاءت إلىَّ
« رحلنا معا للنجوم قرأت لها قصة
« الحزن منذ اتخذت الورود رفاقا
« ومنذ اتخذت الربيع مدينة »

« وقالت تعال إلى جنتى
« مددت ذراعى للشمس
« عينى للبدر
« قلبى لها . واندفعت إلى خارج الأرض
« كانت تغنى
« وكان الغناء بعيدا وكنت قريبا
« من الغيم .. كانت هناك
« اصطفتنى »

وهنا نحس أن محمد أبو سنة الشاعر الرومانسى لم يتغير كثيرا فهو لا يزال يحلق وراء الغمام ونحو النجوم ، ويطارد « الأميرة النائية » كما يسمونها فى النقد الرومانسى أو تطارده الأميرة النائية . ولكننا نحس أيضا أن شعره ازداد إحكاما ، وصوره الشعرية ازدادت تركيزا ، فكأنه فنان تشكيلى من المدرسة التأثيرية يرسم لوحة من لوحات رينوار أو تولوز لوتريك فى نهاية القرن الماضى ، وقلت مساحة نصف الظل فى شعره .

هذه المرأة أو الحورية أو الجنية تذكرنا بالسيدة الجميلة التى لا تعرف الرحمة فى شعر جون كيتس ، وهى تستدرج الفرسان إلى كهفها وتأسرهم فى قبوها ، دعته ليعبر إليها البرارى وزمهرير الشتاء « حيث الممرات ضيقة والشراب الدموع » ، حتى يصل إلى جنتها الموقدة برمضاء الحب ، ولكنه تخوّف من التجربة لأن الرياح أتته بأنبائها وقالت : « هى إمرأة من عبير القرنفل و النار تختار عشاقها من حيارى المساء ... إلخ » فأدرك أنه لا قِبَلَ له بهذا الحب المدمر الذى يأكل الحاضر والمستقبل ولا يبقى منه إلا الذكريات .

ولعل من أهم تطورات محمد أبو سنة فى ديوانه الأخير ، توسعه فى استخدام تلك الظاهرة العروضية التى تعرف فى العروض الاوروبى بظاهرة « الامتطاء » عند الفرنسيين أو ظاهرة « الجريان » عند الانجليز ، وهى وقوع المعنى فى أكثر من بيت . وبعض أدباء العرب يظنون أن هذا هو « التدوير » فى العروض العربى ، وماهو كذلك ، لأن التدوير هو مجرد اتصال الشطرين موسيقيا بلفظة واحدة . أما خاصة « الامتطاء » فهى اتصال المعنى فى اكثر من شطرة أو أكثر من بيت ، أى أن المعنى لا يستتم إلا فى بيت وتفعيلة أو تفعيلتين ، فهو إذن يمتطى البيتين أو الشطرين كما يمتطى الفارس الجواد بساق على كل جانب . ومن ذلك قول أبو سنة :

« كانت تغنى
« وكان الغناء بعيدا وكنت قريبا
« من الغيم .. كانت هناك
« اصطفتنى .. »

أو قوله :

« قرأت لها السر . فسّرت
« صوت الرعود بقلبى ومعنى
« الاقامة فى الحلم ..
« معنى الرحيل إلى الحب »

ومثل هذا كثير فى ديوان « البحر موعدنا » وقد كانت له مقدمات فى دواوينه الأولى ، ولكنه غدا ظاهرة شائعة فى ديوانه الأخير . وهذه الظاهرة ليست من سمات محمد أبو سنة وحده ، فهى من الخصائص الجوهرية فى مدرسة الشعر الحديث كلها ، وسببها الأصلى هو أن أبناء هذه المدرسة حطموا وحدة البيت فى الشعر وأحلوا محلها وحدة القصيدة .

وواضح من تعاقب قصائد « البحر موعدنا » أن محمد أبو سنة كان رافضا للمدنية الامريكية حين تعرّض لها تعرّضا مباشرا . وليس فى رفضه منطق جديد يتجاوز ماألفناه من إتهام كلاسيكى

SS

لأمريكا بأنها موطن المادية . وهو هجاء تقليدى يمكن أن نجده بين الاوروبيين كلما تكلموا عن أمريكا ولا يتفرد به الشرقيون :

« وأخرجت ماكينة عالية الرنين
« وريقة خضراء
« من فئة الدولار
« وقالت الحسناء :
« تلك هى الأشعار
« وهذه يا سيدى
« شاعرة المدينة . »

ولكن هذا الرفض التقليدى الهاتف لكل ماتمثله امريكا لا تقاس قسوته بقسوة الشاعر حين يشبه البدر الأمريكى بأنه بدر « أصفر كالموت فى بلد لا يريدك » . إنه هذا الإدراك الذى انتهى إليه الشاعر بأنه ليس الرافض بل المرفوض ، وهو شيء لا نظير له إلا شعور الزنجى بأنه لا مكان له فى بلد الكوكلوكس كلان أو شعور المنبوذ فى أمة من الهندوس المتعصبين .

SS

١٧

أحزان الشـــعراء

□ « مرايا النهار البعيد »

« مرايا النهار السعيد » اسم آخر ديوان من دواوين الشاعر محمد ابراهيم أبوسنة . (هيئة الكتاب ١٩٨٦) ومن عنوان الديوان نستطيع أن نستخلص امرين : الأول أن الشاعر محمد ابراهيم أبو سنة ، قد تقدم منذ ديوانه السابق « البحر موعدنا » (١٩٨٢) من الإبحار فى بحار التهلكة ، حيث البحار بلا جزر ولا شطآن ، وحيث العواصف العاتية تتقاذف الملاح اليائس من النجاة ، إلى رؤية اطلنطيس الجديدة ، أى ارض السعادة الدائمة كما فى الاساطير ، تلمع كالسراب البعيد .

ورؤية النهار ، وشيكا كان أو بعيدا ، توحى بأن الشاعر قد تفتح للأمل فى الحياة . ومع ذلك فحين يحدثنا الشاعر قائلا انه لايرى النهار إلا فى « المرايا » فيجب أن نحذر من الإسراف فى التفاؤل لأن فى صور المرايا وهما يجعل من النهار مجرد صورة للنهار لا تخضع إلا لحاسة واحدة من الحواس الخمس هى حاسة النظر ، ووهما يلغى فيه الزمان والمكان ، ووهما لا يقربنا من عالم الحقيقة بل يحبسنا فى عالم الظلال .

انظر مثلا كيف يصف محمد ابوسنة فى قصيدته « خطوة للوراء خطوة للأمام » حالة الشلل الظاهرى التى أصابت حياتنا ، حيث يقول :

SS

« خطوة للوراء ،
خطوة للأمام .
لم نعد نستطيع قراءة ..
اسمائنا فى الظلام
لنعرف من نحن ؟
.. ماذا نخبىء بين ملامحنا
وردة أم حسام ؟
لم نعد نستطيع السكوت ،
لم نعد نستطيع الكلام .
لم نعد نستطيع تبيُّن
موضع أقدامنا
وسط هذا التردد
حول المسافة
بين الحلال وبين الحرام ..
لم نعد نستطيع البكاء
لم نعد نستطيع الابتسام
يا ترى هذه لحظة الابتداء
أم ترى لحظة للختام ؟
... ...
خطوة للوراء ،
خطوة للأمام .
لم نعد نستطيع القعود ،
لم نعد نستطيع القيام .
لم نعد نستطيع الحروب ،
لم نعد نستطيع السلام .
عاجل جدا وهام :
ليس هذا الضجيج الكلام .
ليس هذا السكوت انهزام .
خطوة للأمام ،
خطوة للأمام »

بعد الإعتذار للزعيم الشيوعى لينين صاحب كتيب : « خطوة للأمام ، خطوتان للوراء » تعبيرا عن وهم التقدم بالتاكتيك الخاطىء وحقيقة التأخر بضياع الاستراتيجية الصحيحة فى الحركات السياسية ، نجد أن محمد ابو سنة يضف حالنا نحن المصريين بل ويصف حال العرب جميعا . ومن وصفه نجد أننا قد بلغنا حالة تشبه الشلل فلم نعد نستطيع القعود ولم نعد نستطيع القيام ، ولم نعد نستطيع الحروب ولم نعد نستطيع السلام . ولم نعد نستطيع أن نعرف أنرفع غصن الزيتون أم نلوِّح بسيوف الحروب .

نحن نواجه الحياة بوجوه شمعية ليس فيها اكتئاب ولا ابتسام .

وقد اهتزت فى ضمائرنا الحدود بين الحلال والحرام . ولم نعد نميِّز بين أصدقائنا وأعدائنا ، ولم نعد نكف عن تمزيق النفس بالنقد الذاتى وعن عرض جراحاتنا وتقليب مواجعنا دون أى اهتمام بأن نغيِّر مابأنفسنا ومع ذلك فمحمد أبو سنة يختم قصيدته بنبرة متفائلة حين يختتم قصيدته بقوله :

« ليس هذا الضجيج الكلام
ليس هذا السكوت انهزام
خطوة للأمام
خطوة للأمام »

بمعنى آخر : برغم كل مانسمعه حولنا من جلبة وجعجعة ونواح وشقشقة لسان ليس كل هذا صوتنا الحقيقى : إنما صوتنا الحقيقى يسمعه الشاعر مضمرا فى شىء قريب مما كان اندريه مالرو يسميه « صوت الصمت » وبالمثل فليس هذا الصمت الذى ران على حياتنا منذ اثخنتنا الجراح ، من صمت العاجزين ، اليائسين المغلوبين على أمرهم ، ليس هذا السكوت انهزاما ولكنه من سكوت العزيمة والكبرياء والتصميم على أمر خطير . ونبوءة الشاعر للمستقبل هى : « خطوة للامام » .

وفى تقديرى أن أفضل قصيدة فى ديوان « مرايا النهار البعيد » هى قصيدة « الاسكندرية » وهى قصيدة جوهرها أن كل مجد زائل ماخلا مجد الحضارة :

« كان اسكندر الأكبر يعرف ..
.. رغم الفتوحات أن المدن ..
.. نساء يراوغن عشاقهن ..
ولا يحتملن طويلا
سوى شوقهن إلى القادم المنتظر
كان يعرف أن القدر
يقلب أوارقه بين أيدى الخطر

فيمنح أعداءه مرة الانتصار
وينذره مرة للظفر
كان يدرك أن الأمانى صور
يزخرفها فى ضياء القمر
حـــالم ..
.. ثم تحرقها الشمس يوما
ويمحو الذى قد تبقى المطر
كان يعرف أن الجبـال
.. التى يرتقيها
ستهوى إلى المنحدر
وأن السعادة مثل طباع النساء
ستقضى به للكدر ..
ماالذى يفعل الاسكندر الآن
والموت يرقبه
وسط هذا الكمال الخطر .

ومعنى هذا الكلام الجميل أن المدن والممالك بل والشعوب ، أيضا كالنساء متقلبة الطباع تشتاق دائما إلى تغيير سادتها من الحكام والفاتحين وهى نظرية فى علم الاجتماع فيها بعض الصدق ولكنها تنطوى على المبالغة لأنها لا تفسر لنا استتباب بعض الامبراطوريات قرونا أو أجيالا .. وعلى كل فلأن اسكندر الأكبر كان يعرف هذه الحكمة ، وهى أن كل مجد زائل ، وأن أوراق الغار التى يلبسها سوف تذبل إما غداً أو بعد غد فقد غدا شخصية مأسوية دائمة الإحساس بعبثية الحياة .

ولا أعرف من أين جاء محمد أبوسنة بهذه الفكرة عن شخصية الاسكندر انها شخصية انطوائية متأملة تكاد أن تكون هاملتية انتحارية . ولكنها على كل حال فكرة جميلة مهما بدت غريبة فى تلميذ ارسطو .

ولأن الاسكندر مقتنع بهذه الحقيقة أو الفكرة فقد أصيب بيأس قاتل جعله لا يعرف ماذا يريد : هاهى ذى الممالك راكعة فى انتظار أوامره ، فى انتظار نواهيه : هاهى الهند تبسط حكمتها « تحت ابصاره .. فارس تشتهيه / ماالذى يبتغيه ؟ الهواجس تملؤه والأسى يصطفيه / ماالذى يبتغيه ؟ » . أجل بعد أن ملك الاسكندر كل شيء ماالذى يبتغيه ؟ أن يصبح إلها ؟ حتى هذا أدركه حين نصبه الكهنة فى سيوة ابنا لآمون كبير الآلهة :

« انه فى انتظار الاشارة
.. يعرف أن الفراغ
الذى يحتويه
قاتل ، والبلاد التى ترتجيه
ترغب الآن فى موته .
ماالذى مات فيه ؟
ماالذى مات فيه ؟ »

ومن ملك كل شيء أدرك حكمة سليمان الحكيم : « باطل الأباطيل الكل باطل وقبض الريح » . ولم يعد يأمل فى شيء فقد مات فيه شيء وهو الأمل ، ومن مات فيه الأمل فقد وقف على شفا الهلاك الأبدى ، إلا أن تأتيه من السماء علامة أو إشارة وهاهى ذى الإشارة تأتى للاسكندر .

« هذا هو البحر وسط الضباب
يطالعه ممسكا بالبشارة :
أيها الجند ..
هذه حدائق روحى
وهذى مشيئتى الجبارة
تلد الآن توءما خالدا
من ركام الحجارة
فارفعوا فوق
هذه الشواطىء قلبى
واجعلوه مدينة للحضارة :
ها هنا ستسكن روحى
ها هنا تقام منارة .
ها هنا الاسكندرية لغز .
تتمادى العصور فى تفسيره
من قديم تزوجت البحر ..
وعاشت
قصة نادرة الإيقاع
وسط هديره
كلما تعب البحر جاء إليها

ليراهـا
جسدا دافئا فى سريره »

وبهذا نجا الاسكندر من الفناء المحقق . نجا ونجا معه اليونان حين بنى مدينة الاسكندرية .. وجعل منها « مدينة الحضارة » فما أن مات الاسكندر حتى أفل نجم اثينا وسطعت شمس الاسكندرية . انتهى العصر الهللينى وبدأ العصر الهللينستى كما يقول المؤرخون وفيه اصبحت الثقافة اليونانية ملكا مشاعا للعالم القديم كله بعد أن كانت وقفا على تلك الارستقراطية الفكرية التى كانت تعيش فى بلاد اليونان . وغدت الاسكندرية عاصمة العالم القديم لقرون طويلة .

وبعد ، أليست هذه القصيدة تعبيرا مُركّزا صادقا عن جوهر التاريخ ؟ ثم أليست هذه القصيدة خير مصداق لقول ارسطو أن الشعر أكثر صدقا من التاريخ لأن الشعر يتناول الكليات بينما التاريخ يتناول الجزئيات ؟ والسؤال البديهى الذى يطرح نفسه علينا بعد قراءة قصيدة « الاسكندرية » لمحمد أبوسنة : ترى هل يتحدث محمد أبوسنة حقا عن الاسكندر والاسكندرية أم أنه يتحدث عن كل جبار دامت له الدنيا وخرج بنتيجة واحدة ، وهى أن العظمة لاتكون عظمة حقا إلا إذا ترجمت نفسها إلى قيم الحضارة .

* * * * *

وديوان « مرايا النهار البعيد » ملىء بمشاعر الإحباط ، ومع ذلك نحس بأن هناك أملا غامضا يتخلق وسط هذا الإحباط ، ومثل جيد على هذا الإحباط السائد وعلى هذا الأمل الغامض قصيدته « علاقة » حيث تخاطب محمد أبوسنة فى الظاهر معشوقته ولكنه فى الحقيقة يخاطب بلده أو مدينته كما يسميها . وفى هذه القصيدة يطرح قضية الإغتراب أو الشعور باللاإنتماء فى وحشية ضارية :

« يلائمنى الآن شكل الرحيل
يلائمك الآن شكل الأفول
فهانحن قبل ملاحقة
الفجر للخارجين على حبنا
ــ نستقيل ــ
من الحب والحلم بالغد :
ننكر أنّا التقينا على شاطىء المستحيل

... ...

تبدّل ماكان يجعلنا
لانهاب السيوف

تراجع ظل اليقين الوريف
وحاصرنا الشك حيث التقينا
كأول عدوان وسط الظلام الكثيف ..
كأنّا طريقان عند التقاطع
لا نستطيع العناق ،
ولا نستطيع الفراق
ولا نستطيع الوقوف .
تبدل شكل الظلام التى فى المرايا
فصرنا عرايا
ورحنا نبعثر فى الريح
اصداءنا والحكايا
عسى أن يلم شتات هوانا
صبى جرى ،
يفر من العجز للنصر ..
يبدأ من نقطة الصفر
حتى الكمـــال
يجىء مع الفجر يملك رد السؤال
ويعرف سر « لماذا » :
لماذا تبدّل شكل العلاقة
بين النجوم وبين الظلال
وبين القلوب وبين الجمال
وبين مواقع أحلامنا والخيال
تبدّل كل الذى بيننا و «المُحال»
نحاوله الآن فى ملل وارتجال

هذه القصيدة المحيِّرة تروى قصة محيِّرة هى قصة عاشقين دبت بينهما الجفوة لأن المرأة احست بأن إنجاز الرجل أقل من عهوده فلم تصبر على عجزه واستسلمت لغيره ممن يبيعون وهم الغرام ، واستراحت إلى « مخدع فى الرياح » وتبدّل صوتها فغدا فحيحا كمثل أصوات بنات الليل المجهدات من كثرة السهر والشراب أما العاشق فهو باق على حبها رغم تخليها عنه عاجز عن تجديد ما انقطع من غرامها .

ولم يعد أمل إلا أن يظهر صبى جرىء / يفر من العجز للنصر / يبدأ من نقطة الصفر / حتى الكمال »

هذه القصة محيِّرة ، لأنها لو كانت تتحدث عن الغرام بين الرجل والمرأة لكان هذا « الصبى الجرىء : » هو الطفل الإلهى كوبيد صاحب القوس والسهام الذى يرمى بسهامه قلوب العشاق أو أكبادهم فيصيبهم ومع ذلك فنحن نفهم من سياق القصة أو القصيدة أن كوبيد رب الغرام قد نفدت سهامه حين بلغ غرام هذين العاشقين نقطة اللاعودة . فالشاعر إذن يحدثنا عن صبى آخر غير كوبيد به يتحقق المستحيل .

وفى تصورى أن الشاعر محمد أبو سنة لا يحدثنا فى هذه القصيدة عن الرجال والنساء وما يكون بينهم أحيانا من عشق يدخل فى باب المحال . فلغة هذه القصيدة محملة بصور عنترية مثل قوله : « تبدّل ماكان يجعلنا لا نهاب السيوف » ولا أظن أن سياق القصيدة فيه مجال للحروب ، والطعان فى سبيل الحب على عادة فرسان ذلك الزمان البعيد . فالأرجح إذن أن الشاعر محمد أبو سنة يحدثنا عن أمل عظيم أعظم من أمل الوصال فى الفراش ، أمل منير :

« تغرَّب بين المنافى
وجاء يراود هذى المدينة
فطارده الليل عنها بعيدا ضبابا يسافر عبر القرون
يصير غناء يحاوله العاشقون
وحلما يراقصه النائمون
وبرقا يلوح فتقصفه الطائرات المغيرة
وها أنت لا تصبرين على عهدنا :
يلائمك الليل أكثر مما يلائمك الانتظار
تروحين وسط دروب الغبار
تشيعين أنى أحاول
لا استطيع اختراع النهار
وأن المسافة بين الحقيقة والانتحار
بحجم المسافة بين المتاح
.. وبين الفرار »

هو على الأرجح يحدثنا عن عاشق حالم كبير – كلنا نعرفه كانت قدرته على الحلم أكبر من قدرته على تحقيق أحلامه . كان يعد محبوبته « باختراع النهار » فلما تجلّى لها عجزه لم تصبر على عهده وراحت تستجيب للمراودين حين باتت كبنات الليل أو كسقط المتاع . ولا أمل الآن إلا أن يظهر

فينا « صبى جرىء » يبدأ من نقطة الصفر حتى يحقق النصر ويبلغ الكمال .

ولماذا « صبى » جرىء وليس « بطلا جريئا » أو « فارسا جريئا » ؟ منذ عشرين عاما بعد نكسة ١٩٦٧ كتب الشاعر صلاح عبدالصبور مسرحية « الأميرة تنتظر » وختمها بنبوءة أو بشارة تقول للمخلّص المنتظر : « تعال شاهرا حسامك » لتخلّص الأميرة من أسرها وكنا يومئذ فى أوج حرب الاستنزاف فكان هناك مجال للتنبؤ بمخلّص يخلّص إذا هو جاء شاهرا حسامه ، ولكن بعد كل هذه السنوات الطويلة لم تعد صورة الفارس الشاهر السلاح هى الصورة المثلى للمخلّص لأن مشاكل الوطن غدت أكثر تعقيدا .

بل أقول أن محمد أبوسنة بالوعى أو باللاوعى لم يعد يتصور أن الخلاص يمكن أن يكون بيد منقذ فى صورة « فتى الفتيان » أو فى صورة البطل المنازل ذى الشباب الطرير ولذا فقد تصوّر المنقذ صبيا قوى الجنان منذ صباه أصاب من الحكمة شيئا كثيرا لأنه منذ « يجىء مع الفجر » يعرف الإجابة على هذا السؤال الرهيب : « لماذا ؟ » لماذا كان كل ما كان ؟ لماذا قَصُرَ الواقع عن الأحلام ؟ لماذا فقدنا القُدْرَةَ على الحلم وارتياد المستحيل ؟ لماذا لم يعد القلب يخفق للجمال ؟ إلى آخر هذه الاسئلة التى لو عرفنا الإجابة عليها تجدد الأمل فى اللقاء بعد طول اغتراب .

* * * * *

هذه ثلاث قصائد من ديوان الشاعر محمد أبوسنة الأخير : « مرايا النهار البعيد » وكلها من جيد الشعر ومن أجود ماكتب أبوسنة منذ نضوجه ورسوخ قدمه فى مدرسة العروض الجديد . وهناك فى هذا الديوان نظائر عديدة لها فى الجودة وإن كان ينبغى أن نضيف أن به أيضا قصائد عديدة ليست فى مستواها .

ومن هذا الديوان نستطيع أن نستخلص جملة أمور :

ـ فهو أولا يؤكد إتجاه أبوسنة منذ نضوجه إلى الإلتزام بقضايا أمته وبقضايا الإنسان بعد أن كانت بواكير أعماله الجيدة قيثارات رومانسية حالمة يعزف عليها أشجان القلب الهائم ، بأجنحة لازوردية فى وديان الصبابات وربما كان التعبير الجارح لهذا الإلتزام قوله فى قصيدة « حواريه » « لا يشغلنى الآن العشق » يشغلنى ياسيدتى العتق » أى تحرير العبيد .

وهو ثانيا يؤكد أن محمد أبوسنة قد انتهى درجة درجة فى دواوينه الأخيرة إلى تكثيف لغته الشعرية حتى تحوّل بها من الرومانسية الزاعقة إلى الرمزية ذات الحجب والأستار فأصابه ماأصاب أحمد حجازى دون حاجة إلى الإغتراب المديد . وبعد أن كان يصارع الألفاظ غدا يصارع المعانى فمن أجمل مانظم فى هذا القلم الجديد قصيدته « المدى ينتحب » .

وهو ثالثا يؤكد أن الشاعر محمد أبو سنة قد دخل مرحلة « الرؤية » بعد أن كانت أكثر عذاباته بلا رؤى وهى حتى الآن رؤية سرابية حقا لأنه لا يرى الأمل إلا فى المرايا ، ومع ذلك فمن يرى السراب الأزرق ويعرف أنه سراب غدا يستطيع أن يميّز بين زرقة البحر المالح وزرقة السماء وزرقة العيون الحلوة فى فدفد الحياة .

ss

١٨

□ أمير شعراء العامية

بعد صلاح عبد الصبور ، أمل دنقل . وبعد أمل دنقل ، فؤاد حداد ، وبعد فؤاد حداد ، صلاح جاهين . كل ذلك المجد انتهى فى السنوات الخمس الأخيرة . وكلهم ماتوا فى أواسط العمر . ولم يبق فى مصر شعراء فحول إلا ذلك المقيم بعيدا . ومجتمع يجمع شعراؤه الفحول على الموت ا لباكر مجتمع ينبغى أن يحاسب نفسه : لماذا ؟

وكما كان صلاح عبد الصبور أمير شعراء الفصحى ، فقد كان صلاح جاهين أمير شعراء العامية . فمصر لم تنجب منذ بيرم التونسى ، وفى سمته ، إلا صلاح جاهين . وكان كل منهما بحاجة إلى ثورة تتمخض عنه ، فبيرم التونسى هو ابن ثورة ١٩١٩ ، وصلاح جاهين هو ابن ثورة ١٩٥٢ . ومع ذلك فقد كان صلاح جاهين أصدق تعبيرا عن عصره مما كان بيرم التونسى فى زمانه ، لأن جاهين كان ملتزما بقضايا مجتمعه بينما كان بيرم مسحورا بالنماذج البشرية التى كان يلتقى بها فى كل منعطف .

لم يكن صلاح جاهين شاعرا فولكلوريا رغم قوة جذوره الفولكلورية ، وإنما تجاوز ذلك واندمج فى التيار الثورى الكبير الذى استغرق من حياة مصر والعالم العربى عشرين عاما : كان شاعر الاشتراكية وشاعر القومية وشاعر التحرر الوطنى . وأعتقد أنه كان يحاول طول حياته أن يجرى فى شعره تجربة

ss

فريدة ، وهى تزويج الأفكار الفصيحة بالألفاظ العامية .

وقد كان أهم عمل جماهيرى ارتبط اسم صلاح جاهين به هو « الليلة الكبيرة » الذى أسر صلاح جاهين قلوب الأطفال والأيفاع والشبان والرجال وبلغ به المدى فى شعبية التعبير . ولا أ أن النجاح المكتسح الذى صادفه هذا العرض الفولكلورى راجع إلى مجرد زواج الفنون ، وإنما اعتقادى أنه راجع إلى قدرة صلاح جاهين العبقرية على اكتشاف الطفل فى كل رجل وإلى قد العبقرية فى مخاطبة هذا الطفل بما يقنع الرجال . وقد ساعدت صلاح جاهين فى تحقيق ذلك عبقر كرسام كاريكاتورى .

كان صلاح جاهين متعدد المواهب بدرجة لم يسبق لها مثيل فى تاريخ الفنون والآدا المصرية : كان فى تقديرى أعظم رسام كاريكاتورى عرفته مصر فى كل تاريخها وكان فى تقدير أعظم شاعر بالعامية عرفته مصر منذ بيرم التونسى . وكان مخرجا وممثلا وملحنا ومؤديا كشع الربابة . كان فيه شيء كثير من ذلك الأديب الفرنسى القديم سكارون . ومع ذلك فلن يذكر أ اخراجه ولاتمثيله ولاتلحينه ولا أداءه للكلمات . وانما سيبقى منه عبر القرون للفن المصرى ر الكاريكاتورى وللأدب المصرى شعره العامى .

وسيبقى قبل هذا وذاك من صلاح جاهين توجهه الوطنى وايمانه بالجماهير وضميره التقدمى فقد كان صلاح جاهين قبل كل شيء ضميرا عظيما غير قابل للانقسام . وكانت هذه مأساة حياته

١٩

صلاح جاهين ..
□ البدايـــة (١)

ظللت أتابع صلاح جاهين شاعرا ورساما وفنانا نحو ثلاثين عاما ، منذ أن صدر ديوانه الأول « كلمة سلام » فى ١٩٥٥ حتى وفاته فى أبريل ١٩٨٦ ، وقرأت له باهتمام كبير ديوانه الثانى « موال عشان القنال » ، ١٩٥٦ ثم قرأت له بإعجاب كبير ديوانه الثالث « عن القمر والطين » (١٩٦١) ، ثم قرأت له بتقدير عميق ديوانه الرابع « رباعيات صلاح جاهين » (١٩٦٣) ، وديوانه الخامس « قصاقيص ورق » (١٩٦٥) ، ثم مجموعة « أنغام سبتمبرية » و« على اسم مصر » وبعض المتفرقات التى لاأذكر لها تاريخا محددا .

وحين صدر ديوان « كلمة سلام » وديوان « موال القنال » كنت أعمل فى الأمم المتحدة بنيويورك ، فلم أقرأهما إلا بعد عودتى إلى مصر فى ديسمبر ١٩٥٦ ، وحين قرأتهما أحسست بموهبة صاحبهما المحققة . غير أنى لم أكتب عنهما لسببين : الأول أن شعر صلاح جاهين فى تلك المرحلة اتخذ إتجاه التعبير المباشر الذى يسمى عادة فى تقاليد الواقعية الاشتراكية أدب الكفاح أو أدب المعركة ، وعرفنا بداياته فى الأربعينات فى شعر اليسار المصرى : عبدالرحمن الشرقاوى « من أب مصرى إلى الرئيس ترومان » . وقد كانت هذه التجارب هامة كمرحلة فى تاريخ الشعر العربى الحديث ، ولكن الفن - كما

علمونا – « مائل » أو « مستتر » وليس « مباشرا » .

أما السبب الثانى فهو أن صلاح جاهين حتى تلك المرحلة كان يسمى دواوينه « قصائد شعبية » . والأدب الشعبى كما نعرفه عادة مجهول المؤلف كالملاحم والمواويل الشعبية أو الفولكلورية . فلم أكن أفهم لماذا يطلق شاعر على أدبه أنه « أدب شعبى » لمجرد أنه منظوم بالعامية . وقد مررت بتجربة مشابهة عام ١٩٣٨ فى ديوانى « بلوتولاند » ، ونظمت بعض المواويل والسونيتات بالعامية ، ولكنى مع ذلك كنت أسميها « من شعر الخاصة » رغم لغتها العامية ، لأنها كانت كذلك . ولا أقول إن شعر صلاح جاهين كان من شعر الخاصة ، ولكنه لم يكن شعرا شعبيا ، وإنما كان أكثره من شعر المثقفين .

* * * * *

وحين صدر ديوان صلاح جاهين « عن القمر والطين » ثم ديوانه « الرباعيات » فى الستينات كنت أنا شخصيا موضع هجوم ضار من عديد من النقاد الرجعيين بسبب دعوتى القديمة فى ديوانى « بلوتولاند » (١٩٣٨) إلى تجاور أدب العامية مع أدب الفصحى . وكنت أحب يومئذ أن أعبر عن إعجابى كتابة بشعر صلاح جاهين بتحليل شعره على صفحات « الأهرام » . ولكنى خشيت أن أجنى عليه بإقحامه فى مشاكلى الشخصية ، فتجنبت الإشارة إليه فيما كنت أكتب من نقد الشعر . ولا أدرى ماالذى جعل نقادى يتذكرون فجأة موقفى من العامية رغم أنى لم أجدد الحديث فى هذا الموضوع أكثر من عشرين عاما . ولعل صلاح جاهين كان يتابع – فى صمت – هذه الحملة الضارية على العامية وعلى شخصى فكان رده البليغ فى كل ماصدر بعد ١٩٦٠ عدوله عن التخفى وراء عبارته الغامضة « قصائد شعبية » وسفوره الصريح المتحدى بعبارة « أشعار بالعامية المصرية » فى كل ديوان من دواوينه وعلى نهجه درج كل شعراء العامية ، وكأنهم يقولون فى تحد لخصوم العامية : نعم ، نحن نكتب « شعرا » ولا نكتب « زجلا » ، لأنهم كما قال استاذهم وعميد مدرستهم صلاح جاهين فى مقدمة دواوينه المجموعة فى طبعة ١٩٧٧ « هيئة الكتاب » : « اختاروا أن يكتبوا أفكارا فصحى بألفاظ عامية ، وهذا هو أهم كل خصائصهم » . بإيجاز شديد هو يقول لأعداء العامية : الفصاحة من الأفكار لا من الألفاظ .

* * * * *

أنا لم أعرف رجلين تجسدت فيهما روح ثورة عبدالناصر بمثل ماتجسدت فى صلاح جاهين وعبدالحليم حافظ ، كل فى حدود فنه .

كانت بدايات صلاح جاهين هى البدايات التقليدية لأى شاب يسارى النزعة عمره ٢١ سنة قبل قيام ثورة ١٩٥٢ . وكان وقتئذ يتأرجح بين التعبير بالفصحى والتعبير بالعامية واكتشف صلاح

جاهين فؤاد حداد الذى كان يكبره بقليل وبهر بشعره العامى الذى كان فؤاد حداد يعبر به عن الام الشيوعيين المصريين فى السجون المصرية فى أواخر عهد فاروق . فكان هذا الاكتشاف هو الحاسم فى اختيار صلاح جاهين للغة العامية أداة للتعبير عن وجدانه الوطنى والاجتماعى ، فاتجه إليها بكليته . وكان من قبل ينسج القصيدة العربية على منوال امرىء القيس والمتنبى ، ولكنه لم يجد فى نماذجه الفصحى مايعينه على التعبير عن وجدانه الوطنى والاجتماعى ، بمثل ماوجد فى شعر بيرم التونسى وفؤاد حداد ، فكف عن التقليد بعد أن اكتشف نفسه .

أما شعر الوجدان الفردى كشعر الغزل والغرام الذى كان يقرؤه صلاح جاهين لشعراء الفصحى فى تلك الأيام فقد وجده شعرا ملفقا مزيفا ينقصه الصدق فى التجربة والعاطفة وبالتالى ينقصه الصدق فى التعبير .

فى تلك الأيام العظيمة ، أيام المخاض الثورى بين نهاية الحرب العالمية الثانية وقيام ثورة ١٩٥٢ ، كان الشباب المثقف يرى طريقه واضحا نحو تحرير الوطن والشعب من الاستعمار والباشوات ، وكان هذا الطريق هو الإندماج فى الشعب وقيادته إلى تحطيم أغلاله السياسية والاقتصادية والاجتماعية وربما كان خير معبر عن هذا الغليان الاجتماعى هو ماكان يسمى يومئذ « وحدة المثقفين والعمال » ، وكان خير تعبير عن هذه الوحدة هو تكوين « اللجنة الوطنية للطلبة والعمال » عام ١٩٤٦ ، وهى اللجنة التى اسقطت صدقى باشا واسقطت معه مشروع معاهدة صدقى – بيفين بما تضمنته من إقامة حلف عسكرى للدفاع المشترك . وكان الشيوعيون والطليعة الوفدية يسيطرون على هذه اللجنة ، ولذا أمكن للدكتاتوريات المتعاقبة أن تحطمها وتشتت أعضاءها وأنصارها بين السجون والمعتقلات بين ١٩٤٦ و ١٩٥٠ : تاريخ تولى وزارة الوفد الأخيرة .

وفى ١٩٤٦ كان عمر صلاح جاهين ستة عشر عاما ، وفى هذا الاختمار الوطنى الشعبى الذى وقف بالبلاد على حافة ثورة تجدد ثورة ١٩١٩ فى أبعادها الوطنية ، وتضيف إليها بعدا جديدا هو تحرير الطبقات الشعبية فلاحين وعمالا ، من نير الاقطاع والرأسمالية ، فى هذا الاختمار تكون وجدان صلاح جاهين الوطنى والاجتماعى . ولم يكن صعبا على صلاح جاهين أن يلتقى يومئذ بشباب تفتح وعيهم السياسى والاجتماعى على هذه الحلول التقدمية ، من ماركسيين واشتراكيين وديمقراطيين ثوريين ، فقد كانوا يملأون كليات القاهرة وقتها ومقاهيها ونواديها وجرائدها ومجلاتها ومعارضها الفنية . وكان أحد هؤلاء الشبان الماركسيين الذين قرأ لهم صلاح جاهين هو الشاعر فؤاد حداد . ومنه تعلّم فى ١٩٥١ أن التعبير بلغة الجماهير جزء لايتجزأ من الالتحام بالجماهير .

* * * * *

ولاأظن أن صلاح جاهين كان فى يوم من الأيام ماركسيا ، ولكن هذا لايمنع أنه بدأ حياته

SS

تقدميا بالمعنى العريض ، تشمل اهتماماته آلام الطبقة العاملة . فهو يبدأ ديوانه « كلمة سلام » بقصيدة « دموع وراء البرقع » تصوّر نكبة عامل فصل من مصنعه بسبب « توفير » العمال كما يجرى كثيرا فى ظل النظام الرأسمالى سواء لضرورات الاقتصاد الرأسمالى أو لتحول الاستثمار إلى استغلال فاحش لعرق الطبقة العاملة .

المهم أن هذا العامل « رفته » مدير المصنع بجرة قلم باركر من رب العمل « التركى » أو « الخواجه » الذى « لا يعرف عربى ولا شفقة » يفهم من هذا أن رأس المال فى مصر يومئذ كان أجنبيا عن البلاد ، حتى قرار الفصل كان موقعا « بالأفرنجى » :

« يفوت عامل فى أيده نص شقة بفول
« يقف ويقول :
« ياعالم ربنا موجود
« مفيش مهرب من التوفير
« وعامنول مارفدوا كتير ؟؟

ولجأ هذا العامل إلى محكمة العمال ، ولكن القاضى « وقدامه قانون العمل ودوسيه » ، أيّد قرار الفصل .

وبعد أن انقطعت موارد العامل عجز عن سداد إيجار منزله فحجز عليه صاحب البيت وبيع عفش العامل بمافيه جهاز زوجته « بوريه ونحاس وربطة فرش » . وهكذا اصطحب العامل زوجته إلى بيت أبيها .

« وتمشى مراتى بعيالها .
« عشان تاكل فى بيت ابوها
« هناك فيه ناس يحبوها .
« أوصلها .
« وفى السكة تقول ربك يعدلها
« واشوف كل الدموع بتفور وبتلمع
« ورا البرقع
« أقول لازم نعدلها
« وتدخل هيا بعيالها
« ونا أرجع
« أنا وحدى »

* * * * *

واهتمام صلاح جاهين بأن يذكر لنا – بعد تاريخ نظم القصيدة ، يناير ١٩٥٢ – عبارة « فى أعقاب حريق القاهرة » ، له دلالة خاصة ، فكأنما هو يريد أن يقول إن الظلم الاجتماعى الذى جعل الحياة تسود فى عيون الناس قد دفع هذا العامل المفصول لغير ذنب جناه وبدون أى نوع من الحماية أو التأمين الاجتماعى إلى إسقاط غضبه من النظام الاجتماعى بالاشتراك فى حرق القاهرة . يؤيد ذلك قول صلاح جاهين عن زوجة العامل المفصول ، وقد ترقرقت الدموع فى عينيها وراء برقعها :

« وفى السكة تقول ربك يعدلها »

● فيأتيها الجواب من زوجها :

« أقول لازم نعدلها »

والجديد فى هذا هو اختلاف موقف الزوج عن موقف الزوجة . فالزوجة لا تزال تعتمد على القدر أو الغيب كالمألوف فى إصلاح الدنيا إذا فسدت أن « يعدلها » ، أما الزوج فهو يعتمد على نفسه وعلى إرادة الإنسان فى تقرير مصيره ، ويقول بضمير المتكلم عن نفسه وعن أبناء الطبقة العاملة : « لازم نعدلها » . وهذه روح ثورة ١٩٥٢ .

« ومن يتأمل هذه البداية الهامة لصلاح جاهين ، يجد أنها تنطوى على وعى طبقى عمالى واضح على الطريقة اليسارية . فالعامل المفصول حين يتقدم لمحكمة العمال لا يجد من يترافع عنه ، بينما :

« وفيه أسماء ينادوا عليها غير أسمى .
« وحيد .. مدحت .. شريف .. سامى
« يخشوا الجلسة بمحامى
« ونا أخرج
« وروحى من الشقا بتعرج
« أنا لوحدى . »

ومن يتأمل هذه الأسماء المنظورة فى قضايا محكمة العمال يجد أنها أسماء أشخاص من أبناء الطبقات الميسورة ، لأن اسماء أبناء العمال التقليدية . على الأقل فى الروايات ، هى عتريس وبرعى وعنتر وأبو سريع ، فأبناء الطبقات الميسورة غالبا من الموظفين لا من العمال ، وإذا نزل بهم ضر من الشركات ، وجدوا من يحامى عنهم وعرفوا كيف يستخلصوا منها حقوقهم .

وربما كان أهم ما فى هذه القصة التسجيلية هو تصوير صلاح جاهين لغربة عمال المصانع المصريين الشاملة فى مجتمعهم . فالعامل مضطهد من صاحب المصنع ، وهو غالبا إما تركى أو خواجة لا يعرف العربية ، ومن مدير المصنع و« أصله قومسيونجى » ، أى يهودى أو أرمنى أو

SS

جريجى أو مالطى أو شامى كما جرت العادة فى تلك الأيام . وهو مضطهد من القاضى النافد الصبر الذى يفترض مسبقا أن فصل العامل كان جزاء له على جريمة ارتكبها ، « والقاضى ماهوش فاضى » لأن « جدول جلستى مليان » فيه « ميت اسم وزيادة » ، و« يقول لى خلاص ماتفلقنيش » . وهو مضطهد من ضابط البوليس الذى يحجز على عفشه : جدع ضابط بوليس فرحان بنجمة يمين ونجمة شمال » . بل وهو مضطهد من الجيران الذين فقدوا النخوة تماما حين فقدوا القدرة على التكافل الاجتماعى ، فلم يتقدم منهم من يقرضه إيجار الشقة المكسور عليه ليرفع عنه الحجز ، وكل مانسمعه صوت امرأة من الجيرة تقول وكأنها تنعى ميتا :

« بعيد عن بيتكو يامُ فلان

« خلاص بيبيعوا عفش فلان »

ولست أزعم أن هذه القصيدة من روائع الشعر العامى ، بل أكاد أقول إنها قصيدة جافة رغم أنها تصور مأساة اجتماعية . ولكنها مع ذلك قصيدة هامة لأنها من جهة تصف المناخ النفسى والاجتماعى الذى تردت فيه مصر قبيل ثورة ١٩٥٢ ، ومن جهة أخرى تتضمن مؤشرات هامة لفن صلاح جاهين وفلسفته السياسية والاجتماعية فى بداياتها .

من المهم مثلا أن صلاح جاهين لايتحدث فى وصفه للغبن الواقع على العمال من الرأسمالية المستغلة التى تشرد العمال لتجعل العامل يقوم بعمل عاملين ، بل هو يتحدث عن « توفير » العمال بصفة عامة . وتوفير العمال قد يكون عملا مشروعا إذا ساءت أوضاع المصنع الاقتصادية أو استفحلت خسائره ولاسيما فى حالة الكساد العام . وعلاجه لايكون بتكبيل الاستثمار بعمالة زائدة ، ولكن بالضمان الاجتماعى الذى يكفل إعانة بطالة للعاطلين وبتدخل الدولة لتشغيل العاطلين فى مشروعات الانتاج والخدمات العامة التى تضطلع بها الدولة لحل مشكلة البطالة .

فرؤية صلاح جاهين للمشكلة ليست رؤية ماركسية أو اشتراكية علمية تقترح حل الملكية العامة لوسائل الانتاج لعلاج مآسى الاستثمار الرأسمالى ، بل هى مجرد رؤية انسانية ، أو فلنقل « عاطفية » تمزق القلوب لآلام الفقراء والعاطلين بغير إرادتهم دون أن تقدم حلا لمشكلاتهم . وربما قلت إنه ليس من عمل الشعر أن يقدم الحلول السياسية أو الاقتصادية ، وهذا صحيح .

ولكن أليس من عمل الشعر على الأقل أن يدين المتسبب فى هذه المأساة الاجتماعية ، أم أن من حقه أن يوحى بأنها مأساة من صنع القدر ؟

* * * * *

لقد كان فؤاد حداد . على الأقل بين ١٩٥٠ ، ١٩٦٠ ماركسى التكوين ، وقد تعرفت إليه وعشت معه ثمانية شهور فى عنبر واحد فى معتقل أوردى أبو زعبل انتهت فى يوليو ١٩٦٠ أيام اعتقال

جمال عبدالناصر للشيوعيين . وكان - كما وصفه صلاح جاهين فى مقدمة ديوانه - يتلو على فى المعتقل بالفرنسية بعض ما حفظه من شعر « أراجون » العظيم . وبعد ذلك بسنوات راجعت له فى أواخر الستينات ترجمته لرواية من روايات « اندريه مالرو » أيام أن كانت الدكتورة سهير القلماوى ترأس الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ولم أره منذ افترقنا فى معتقل أبو زعبل . ولكنى أحسست حين كنت أتابع شعره فى السبعينيات والثمانينيات أنه كان يمر بأزمة روحية وأنه وجد حلا فى الدين لهذه الأزمة .

والأرجح أن ماركسية فؤاد حداد كانت أحلام شاعر طوبوى حساس متعاطف مع آلام الفقراء أكثر منها اشتراكية علمية نابعة من العقل وحسابات علم الاقتصاد وعلم الاجتماع .

وأيا كان الأمر فإن صلاح جاهين رغم مخالطته لليسار المصرى وتأثره به منذ شبابه الباكر لم يأخذ عنه التشخيص الماركسى ولا الحلول الاشتراكية ، ولم يأخذ عن الطليعة الوفدية تشخيصها الراديكالى ولا حلولها الليبرالية الثورية ، لأنه كما سنرى كان يحمل فى حبة قلبه أرق تقاليد الحزب الوطنى القديم كما ترسبت فى وجدان محمد فريد ، ورثها عن جده الصحفى المجاهد أحمد حلمى ، زميل محمد فريد فى الكفاح الوطنى والاجتماعى . وهذا هو الذى مكّنه من الاندماج بكليته فى التيار التقدمى الناصرى من ثورة ١٩٥٢ ، ذلك التيار الذى جمع فى وقت واحد مبدأ التحرر الوطنى المطلق ومبدأ الاشتراكية المخففة .

وقصيدة « دموع وراء البرقع » تكشف منذ البداية عن موهبة طبيعية عند صلاح جاهين للشعر القصصى وللحوار وللحركة المسرحية فى وقت واحد .

وهذه الموهبة المتعددة الجوانب هى التى جعلت من صلاح جاهين عند نضجه نموذجا نادرا للفنان الشامل الذى يحسن الشعر الغنائى ويحسن الحوار المسرحى ويحسن المؤثرات والمواقف المسرحية . فإذا أضفنا إلى ذلك موهبته التشكيلية . أدركنا كيف حقق صلاح جاهين إطلالته على فن السيناريو وبموهبته الكاريكاتورية تم له زواج الفنون .

وأهم ما فى قصيدته القصصية « دموع وراء البرقع » أن صلاح جاهين استطاع وهو فى الحادية والعشرين من عمره أن يتجاهل القوالب التقليدية للشعر القصصى فى العامية المصرية ، كقالب « الموال » الشعبى الذى تعوّد الشاعر الشعبى أن يروى به قصة « أدهم الشرقاوى » وأمثالها ، أو قالب الموال الشعبى الذى نجده فى قصة « ناعسة وأيوب » ، وأن يتجاهل « البحر البطولى » الذى نظمت به الملاحم الشعبية كتغريبة بنى هلال ، وابتكر لمواله وزنا خاصا به لا أذكر أنى سمعته فى أى موال شعبى : وزنا أساسه « مفاعيلن مفاعيلن » مجدول القوافى على طريقة سونيتات بترارك وسواه ، والتفاعيل تطول وتقصر بحسب نظام مرسوم . وهى بداية حررته منذ اللحظة الأولى من عروض الشعر الشعبى وأسبغت على شعره بردة من ثقافة المثقفين .

ss

٢٠

صلاح جاهين ..
□ نحو النضوج

نستطيع أن نقول إن ديوان صلاح جاهين الأول « كلمة سلام » وديوانه الثانى « موال عشان القنال » يشتمل على أهم مفردات القاموس السياسى فى مصر قبيل ثورة ١٩٥٢ حتى معركة القناة أيام العدوان الثلاثى على مصر فى ١٩٥٦ . ولكن بوجه عام نستطيع أن نقول إن الطابع السائد فى الديوان الأول هو المسألة الاجتماعية بينما الطابع السائد فى الديوان الثانى هو المسألة الوطنية .

فالديوان الأول « كلمة سلام » لا يمل الحديث عن آلام الطبقة العاملة بنفس اللغة الواقعية الخشنة المباشرة . فإذا لم تكن الشكوى من البطالة فهى فى قصيدة « الزباين » من ضآلة أجور العمال وصغار الموظفين :

اللى زيك وبيشتغل بالأجرة
واللى زيى وله ماهية مسوجرة
طول حياتنا نعرق على رغيف عيشنا
والنهارده مايفيضش حاجة لبكره

... ...

بعنا روحنا بالجملة والقطاعى
للشيطان والخواجة والاقطاعى
واشترينا بصحتك ودراعى
يوم زيادة برا القبور الغبرة .

وواضح من الكلام عن « الخواجه والاقطاعى » أن هذا الكلام كتب قبل ثورة ٢٣ يوليو لأن ثورة ١٩٥٢ اقترنت منذ بدايتها بالاصلاح الزراعى وبتمصير المصالح الأجنبية .

وبعد هذه الصورة عن العامل الكادح ، نجد صورة أخرى بعنوان « لاجىء » عن اللاجئين الفلسطينيين المشردين يتضح منها أن صلاح جاهين قد اندمج بكليته فى القضية الفلسطينية كما اندمج بكليته فى قضية الفلاحين والعمال وهو يناجى الشاعر الفلسطينى الشيوعى المناضل معين بسيسو الذى كان يومئذ سجينا :

يامعين ياصوت الضحايا
ارعد بصوتك معايا
راح تنتصر فى النهاية

بل أكثر من هذا فى قصيدة « روزنبرج » فى ديوان « كلمة سلام » نجد صلاح جاهين يتبنى السخط العالمى العام الذى أججته الشيوعية العالمية ضد النظام الامريكى بسبب الحكم بالإعدام على اليهودى الامريكى روزنبرج وزوجته إيثيل لأنهما اتهما بنقل أسرار القنبلة الذرية ، أو بعض هذه الأسرار ، من أمريكا إلى روسيا ، وكان يوم إعدامهما على الكرسى الكهربائى يوم حداد عالمى فى كثير من الأوساط ذكر الناس بالحداد العالمى يوم إعدام الزعيمين الفوضويين ساكو وفنزتى فى شيكاغو عام ١٩٢٧ دون أدلة كافية لاخماد الحركة العمالية .

وقضية روزنبرج وزوجته لا يذكر عنها الجيل الحالى شيئا كثيراً بعد مرور نحو أربعين سنة ، ولكن إعدامهما فى ١٩٥٣ كان له دوى عظيم فى كل أرجاء العالم ، لأنه جاء فى قمة الفترة المكارثية الأمريكية بعد الحرب العالمية الثانية ، تلك الفترة التى كان الناس يؤخذون فيها بالشبهات وكان فيها العلماء والأدباء والفنانون يحاكمون أمام لجنة النشاط المعادى لامريكا بالكونجرس الامريكى لمجرد دعوتهم للسلام العالمى أو لمجرد دعوتهم للافكار اليسارية أو التعاطف مع المعذبين فى الأرض من كادحين فقراء أو زنوج محتقرين أو شعوب مستعمرة .

وكانت امريكا قد بادرت فى نهاية الحرب العالمية الثانية إلى استقدام صفوة العلماء الألمان من خبراء القنبلة الذرية إليها مثل فون براون إلى جانب رصيدها العظيم من العلماء المستوردين مثل اينشتاين ، والمحليين مثل أوبنهايمر ، واستطاعت فى زمن قياسى أن تنجز القنبلة الذرية التى ضربت بها هيروشيما ونجازاكى . وكانت روسيا تحاول أن تلحق بها ذريا فور انتهاء الحرب واتهم روزنبرج وزوجته بأنهما نقلا إلى جواسيس روسيا بعض أسرار القنبلة الذرية ولكن يبدو أن الأدلة لم تكن دامغة فقد ثارت عاصفة من الاحتجاج العالمى على الحكم بإعدامهما . وتشفع العديد من أقطاب العالم وهيئاته لدى الحكومة الأمريكية لتخفيف حكم الإعدام ، ومنهم بابا روما ولكن دون جدوى .

SS

عبدالله النديم ، ولا سيما حين يخرج صلاح جاهين من دائرة الكفاح الطبقى إلى دائرة الكفاح الوطنى ثم إلى دائرة الكفاح القومى ، وتتأكد صورة النديم حين يحاول صلاح جاهين استغلال أشكال الشعر التقليدية كالمواويل البطولية والمواويل الغنائية وإلى حد ما لغة هذه المواويل .

وبالرغم من أن صلاح جاهين لم يفقد أسلوبه المباشر فى هذا التطور من الاهتمام بالاشتراكية والتعبير عن آلام الفلاحين والعمال إلى الاندماج التام فى مجرى الوطنية المصرية العام بتأميم قناة السويس والعدوان الثلاثى ، فإن لغته ازدادت رقة وقوة وحرارة بهذا التطور الجديد ، حتى قبل أن ينشر ديوانه « موال عشان القنال » انظر إلى قوله فى قصيدة « القمح » وهى من وحى معركة القناة لأنها نظمت فى نوفمبر ١٩٥٦ :

لو كنت عايز تعيش فى سلام وحريه
لو كنت عايز تعيش للزرع والميه
لو كنت عايز تعيش وتربى ذريه
قوم طهر البر بالخنجر وبالمدفع
من جنس دودة انجليزى فى أرض مصريه

هنا لا يزال صلاح جاهين يعانى من اسلوبه الخطابى الهتاف الأول ، ولكننا نحس بأن كلامه قد داخله دفء جديد بل ورقة جديدة يتجليان أكثر فأكثر منذ ديوانه « موال عشان القنال » :

يجعل كلامى فانوس وسط الفرح قايد
يجعل كلامى على السامعين بفوايد
يجعل كلامى ولا ناقص ولا زايد
احنا فى وقت البنا ماحناش فى وقت كلام
يجعل كلامى حجارة ومونة وحدايد »
فين الكلام اللى زى الورد والحنة ؟
أرميه سلام وانقله مواويل تتغنى
على شباب انقتل فى حب أوطاننا
شال السلاح فى يمينه وقال يابلدى
ندرن عليا لاخليكى ولاالجنة » .
وإن عشت يامصر لامشيكى برجليا
أهدى مراكب محبة للسواحلية
واهدى البحاروة بحب عينيا بايديا
واهدى الصعايده بانفاسى نسيم وسلام

واخلى قلبى حديد واهدى الصنايعية
عينى رأت فى نواحى دنشواى أفراح
لما اللى دق المشانق فيها راح وانزاح
وكل فردة حمام طارت بألف جناح
حتى المشانق بقت يوم الجلاء مراجيح
وسمعت صوت غنوة الفلاحة والفلاح :

يا حمام البر سقَّف
طير وهفهف
على كتف الحُرْ وقَّف
والقط الغله

تلا ذلك معركة كلامية محتدمة بين ايدن واصحابه بينو ودلاس من جهة وبعض أبناء الشعب المصرى الذى حفر القناة من جهة أخرى تظاهرهم أمم باندونج والأصوات الشريفة فى انجلترا وفرنسا والأحرار فى كل مكان ، ومكان هذه المناظرة هو مؤتمر لندن ، وتنتصر مصر فى هذه المعركة ويعود الحق لأصحابه ، وغناء الشاعر عاشق مصر .

« لحد آخر الزمان يجرى فى موج النيل »
ويطير حمامة سلام على مصر والدنيا
ويروى حكاية بلدنا وينشد المواويل

وفى تقديرى أن هذا الشعر استفاد كثيرا من خلط لغة الثقافة ورموزها بلغة الفولكلور ورموزه . وفى تقديرى أيضا أن ماأشاع الرقة والقوة والحرارة فى شعر صلاح جاهين هو أنه استطاع أن يهتدى إلى صيغة مركبة يوفق فيها بين اندماجه فى التيارات اليسارية وبين تكوينه الوجدانى الأول فى أرق تقاليد الحزب الوطنى القديم .

وقد وجد صلاح جاهين هذه الصيغة المركبة فى يوسف حلمى المحامى الذى لم يكن كاتبا نابها ، ولكنه كان من الشخصيات الهامة بين المثقفين قبيل الثورة وفى مطلعها ، لأنه كان رئيس جماعة أنصار السلام ورئيس جماعة أصدقاء سيد درويش وكانت حوله حلقة من الشباب النابه من مريدى الفن والفكر والعمل التقدمى .

وقد التقيت بيوسف حلمى فى تلك الأيام حتى قبل أن اتعرف على صلاح جاهين فوجدته تقدميا بين التقدميين يؤمن بالسلام العالمى وبتحرير الشعوب المستعمرة وبحقوق الطبقات الكادحة وبدرجة واضحة من الاشتراكية ولكن بالمعنى العاطفى العام وليس بالمعنى العلمى ولكنى لاحظت

عليه أيضا أن احساسه الوطنى كان أكثر التهابا من احساسه الاجتماعى ، وهذا ماقصدته بتعبير الانتماء إلى الحزب الوطنى القديم فى أرق تقاليده ، تقاليد مرحلة محمد فريد حيث اقترنت الدعوة الوطنية بدرجة من درجات الدعوة إلى حقوق الطبقة العاملة .

وقد كان صلاح جاهين مريدا من مريدى يوسف حلمى حتى وفاته فى أوائل الستينات وكان يجالسه فى حلقات أصدقاء سيد درويش وينشد معه ومع الأصدقاء أغانى سيد درويش مثل « الحلوة دى قامت » و« شمس الشموسة » و« بلادى بلادى » و« ياهادى ياهادى » وحين توفى يوسف حلمى كتب صلاح جاهين فيه مرثية رقيقة غريبة التركيب لشدة مافيها من الحزن ، اتخذت لغة النثر وعدم الاكتراث المصطنع ، وهى تنقل إلينا جوا شبيها بتجاور الأحياء مع الموتى وبمد الألفة مع الموت .

موت مين يابو حجاج اللى ينجيك منا ؟
يعنى كان خبا الشيخ سيد ؟ ماهو زى الجن
ولا لحظة بيهمد ولا بيون
فى المسرح ، فى المصنع ، فى الغيط ، فى
المدرسة ، فى السجن
دا وتر مشدود يابا
لمسوه من كام ألف سنة ، ولسه بيزن .
أنا ... باتكلم م الشارع
والشارع فيه جامع
والجامع مبنى بقى له ميات م الاعوام
إنما شبابيكه كلام وبيبانه كلام
وعرايس أفريزه كلام ، وحيطانه ...
والمعمارجى اللى بناه واقف قدامى ،
وبيكلمنى
بيمدلى إيده بياخد كبريت منى
بيولع وبيضرب لى سلام ...
ياسلام ...
موت مين ده يايوسف حلمى اللى يخوشك
عنى ؟
« تصبح على خير »

فى تقديرى إذن أن صلاح جاهين خرج من مرحلة الاشتراكية الهلامية التى تعلمها من اليسار المصرى قبيل ثورة ١٩٥٢ ودخل مرحلة الاشتراكية الوطنية بانتصار عبدالناصر فى معركة تأميم القناة وبروزه كقائد للقومية العربية حتى الانفصال فى ١٩٦١ ثم كقائد للاشتراكية العربية حتى الهزيمة فى ١٩٦٧ ، فاستوعبته الناصرية كما كان عبدالله النديم شاعر الثورة العرابية . ولست أعرف فنانا آخر استوعبته الثورة الناصرية تماما كما استوعبت صلاح جاهين غير عبدالحليم حافظ .

وقد وجد صلاح جاهين فى الثورة الناصرية نوعا من السلام الروحى الذى جعله يتجاوز مرحلة الغناء عن الفقر والفقراء وعن الكدح والكادحين وعن الظلم والمظلومين ، فأخذ يغنى فى صدق وانطلاق واتقان عن الوحدة الكبرى من الخليج إلى المحيط ، وعن السد العالى ، وعن التصنيع ، وعن الثورة الزراعية ، وعن السلاح المصرى ، وعن المجد القومى ، وعن كل تلك المعانى التى كانت تملأ خطب الزعيم الكبير وتملأ مانشتات الجرائد ، عن كل هذه الأشياء غنى فى صدق وانطلاق واتقان كأنما استرد روحه الضائعة بين شعارات اليسار .

وليس معنى هذا أن صلاح جاهين كف عن قول الشعر الهاتف بالشعارات الزاعقة ، ولكن هتافاته امتلأت حرارة وشعاراته ازدادت شعبية ورددتها الملايين . وليس معنى هذا أيضا أن صلاح جاهين كف عن يساريته ، ولكنه بات يكتفى بما كان يلقيه عبدالناصر من كسر الخبز لليسار المصرى ، مستغرقا أحلام الشعب فى أوهام العظمة مستغنيا عن تحرير الانسان بتحرير الانسانية .

ومن يعد إلى شعر صلاح جاهين فى هذا الماضى القريب ، لا سـ [illegible] يه له عبدالحليم حافظ ، يجد أن صلاح جاهين صاغ بمفرده أكثر ماكان شائعا فى عهد عبدالناصر من شعارات فهو صاحب « بكره أجمل من النهارده » (١٩٥٥) وهو صاحب « حنحارب .. حنحارب » أيام عدوان ١٩٥٦ ، وهو صاحب :

« إحنا الشعب
احنا الشعب
اخترناك من قلب الشعب
يافاتح باب الحرية
ياريس ياكبير القلب »

وهو صاحب :

« والله زمان ياسلاحى
اشتقت لك فى كفاحى
انطق وقول أنا صاحى

يا جرب والله زمان
والله زمان ع الجنود
زاحفة بترعد رعود
حالفة تروح لم تعود
إلا بنصر الزمان »

وهو صاحب : « ثوار ولآخر مدى ثوار .. الثورة قايمة والكفاح دوَّار » وهو صاحب « بالأحضان .. بالأحضان .. بالأحضان .. بالأحضان يا بلادنا يا حلوة بالأحضان » وهو صاحب : « ياأهلا بالمعارك » . وهو صاحب تلك القصيدة الغريبة التى غناها عبدالحليم حافظ بعد صدور « الميثاق » فجرت على عبدالناصر سخرية الطبقات الساخطة عليه ، ألا وهى قصيدة « المسئولية » التى يقول فيها :

« أحلف بقرآنى وانجيلى ،
بهدف عظيم دايما يناديلى ،
بالمعركة وسهرها ،
بالقاهرة وقمرها ،
أحلف بكل بطل فى عمل ،
بالفلاحين ، بالعمال ، بالفن اللى بيدينا أمل ،
وبالجنود على كل حدود ،
وبالميثاق اللى جعلته منارى ودليلى »

فانطلقت نكتة أعداء عبدالناصر اللاذعة القائلة : « ومافرَّطنا فى الميثاق من شىء » ، ويلاحظ أن صلاح جاهين فى تعداده للقوى الخمس فى تحالف قوى الشعب العامل قد ذكر أربعا فقط وأغفل فئة « الرأسمالية الوطنية » . ولا أظن أنه فعل ذلك لأن القوافى والأوزان أعيته فقد كان صاحب باع واسع فى الأوزان والقوافى . وإنما على الأرجح أغفلها عمدا من باب الاستبعاد لعدم الاعتراف .

ومعنى ذلك ، فرغم كل هذه الشعارات والهتافات ، ورغم كل تلك القصائد عن السد العالى والميكنة الزراعية والتصنيع والحديد والصلب التى تذكرنا باتجاه الشعراء الروس فى بداية الثورة البلشفية إلى إنشاء القصائد حول الجرارات الزراعية وحول مشروع السنوات الخمس بدافع الحماس أو بضغط من اتحاد الكُتَّاب لاثبات الولاء ، مما دفع شاعرا عظيما مثل ماياكوفسكى إلى الانتحار فى بداية الثلاثينات ، أقول بالرغم من ذلك كله فقد دخل صلاح جاهين منذ ديوان « عن القمر والطين » الصادر فى ١٩٦١ فى مرحلة النضج التى بلغت قمتها فى « الليلة الكبيرة » وفى « الرباعيات » وفى « السوناتات » وفى « سلام النصر » ذلك النضج الذى سيحفظ شعره للأجيال المقبلة جزءا لايتجزأ من تراث الأدب المصرى فى نهاية القرن العشرين .

٢١

صلاح جاهين ..
□ الشعر والكاريكاتير

كانت أهم قصيدتين فى ديوان « عن القمر والطين » هما « الليلة الكبيرة » و « بكائية » لموت بيرم التونسى . وهاتان القصيدتان تثيران قضية من أهم قضايا الشعر الفكاهى وهى قضية الشعر والكاريكاتير .

فقد جرت العادة أن يكون الوصف أو التصوير الكاريكاتورى معتمدا على الرسم الكروكى أو على المبالغات أو على المفارقات أو على مايسمى فى مبادىء الكوميديا « السخرية من البطولة » (mock-heroic) وأن يكون أساسا للشعر الفكاهى . ولكن فى حالة صلاح جاهين بالذات لأن الرسم الكاريكاتورى كان موهبته الأولى ، تجد أن الكاريكاتير الأدبى لم يستغل فقط فى الشعر الفكاهى وإنما استغل أيضا فى الشعر المأسوى وفى الشعر السياسى . ولنستعرض هنا ثلاثة استخدامات للكاريكاتير الأدبى :

(١) الكاريكاتير فى الشعر السياسى ، ونموذجه قول صلاح جاهين عن جمال عبدالناصر فى قصيدة « بكره أجمل م النهارده » فى ديوان « كلمة سلام » :

دم يجرى فى العروق
يبقى واد مخلص جرىء
واد صريح

SS

راسه تشبه للشاكوش
الوحوش ماتخوّفوش
والجبال ماتوقّفوش
والزلازل والجيوش ماتكسروش
دم يجرى يبقى شعب كبير .. كبير
يؤمر الأزمان تسير .

فالصورة التى رسمها صلاح جاهين لجمال عبدالناصر أن « رأسه تشبه للشاكوش » مكونة وفقا لقواعد الكاريكاتير فى الفن التشكيلى ولا سيما قاعدة المبالغة فى تجسيم الخصائص الجسدية إلى حد التشويه . وواضح أن هذا التشويه لم يقصد به الهجاء وإنما قصد به التمجيد ، لأن « الشاكوش » أى « المطرقة » هو فى قاموس صلاح جاهين الأداة الحديدية التى يهشم بها عبدالناصر رؤوس اعداء مصر . وفى مقابل هذا نجد صلاح جاهين يلجأ إلى مبالغات الكاريكاتير فى هجاء انتونى ايدن فى « موال عشان القنال » ، حيث يقول :

ياولاد حارتنا توت
هاتوا قوام نبوت
يموت البرغوت
ايدن خلاص حايموت
حايموت من الخضة
أبو شنب فضة
تفيت على شنبه
قام الشنب صدى
صدى بقى خردة
يامصر ياورده
شال الحمام
حط الحمام
على كل ايد فردة

وصلاح جاهين يستعمل هنا « لغة الحوارى » ليجسم تفاهة ايدن ، المهندس الأول للعدوان الثلاثى ، ويستغل عنصر المفارقة لأن « البرغوت » ليس بحاجة إلى « نبوت » لقتله .

وبالمثل فهو يستعمل فى قصيدة « تركى بجم » المبالغة الكاريكاتورية فى تقليد لغة الترك على طريقة كوميديات نجيب الريحانى وبديع خيرى فى ادوار مارى منيب ، ليسخر من الترك لدخولهم

حلف الاطلنطى وتهديدهم حدود العرب لرفضهم الدخول فى الأحلاف الامريكية ديوان « القمر والطين » .

تركى بجم .. سكر انسجم
لاظ شقلباظ
انغاظ هجم
أمان أمان .. تركى بجم
سوس بازافان .. اقطع لسان
عربى واقف لك ديدبان
أدخل تموت جنات مكان
أمان أمان .. تركى بجم
سيكتير زمان .. سيكتير كان
ادخل نضرب فى الملان
خليك تقول أنا جلفدان
ولا ينفعوك الامريكان .

(٢) أما فى الشعر المأساوى ، ونموذجه شعر الرثاء ، فصلاح جاهين لا يستخدم الكاريكاتير الأدبى للسخرية بل يستخدمه لتعميق الحزن بالصدق الفنى . فهو فى « بكائية » بيرم التونسى فى ديوان « القمر والطين » يقول فى رثاء بيرم :

جاية عروس الشعر م البغالة
بملاية لف وكف متحنِّى
شافت صوان وحبال وناس شغاله
وانا بابكى جنب الباب ومستنِّى
والشمس تقطر حزن ع الصبحية
مين اللى مات ياشب يابو دموع
قالت عروس الشعر للموجوع
مين اللى مات ياشب ، قل لى ياخويا
قالت عروس الشعر .. ليكون أبويا
أنا قلت ابونا كلنا ياصبية ..
وجنازته ماشية أهه فى شارع السد
والنعش عايم فى الدموع فى عينيا .

ويلاحظ فى هذه المرثية الرائعة أن صلاح جاهين التزم ذلك البحر الذى اقترن به دائما عديد الندابات فى العامية المصرية ، وليس هناك مصرى ، من اسوان إلى الاسكندرية لا ترن فى أذنيه أصداء منه لكثرة ماسمعناه ونسمعه فى المناحات . ولهذا البحر مايقابله فى الفصحى :

لولا الحياء لهاجنى استعبار ولزرت قبرك والحبيب يزار

و « عروس الشعر » هى فى الواقع « ربة الشعر » كما يسميها الاوربيون منذ اليونان ، وقد كانت ربات الفنون عندهم تسعا اختصت منهن « إيراتو » بأنهاكان ربة شعر الرثاء . وكن يسكن فوق قمة جبل هيكون ويلهمن الشعراء والفنانين . وكل من قرأ بيرم التونسى يعرف أن صلاح جاهين لم يفتر على بيرم التونسى حين صور عروس شعره وملهمة خياله امرأة « بلدى » بملاية لف تسكن البغالة ، فقد تخصص بيرم فى وصف النسوة الجميلات فى الأحياء البلدية كما تخصص محمود سعيد فى رسم « بنات بحرى » .

ونعش بيرم :
فايت فى قلب القاهرة ومعدى
هو عارفها وهى مش عارفاه
على كل حارة وكل عطفة يهدّى
كأنه راجع لسه من منفاه
بيبوس بعنيه اللبدة والجلبية
دا القبر دا .. والا كان منفى
طالع عليه الشوك والحلفا
دا القبر دا .. والا كان تبعيده
حدفوه عليها كلمتين فى قصيدة
بيرم .. فتحت ديوانه رد عليا .

هذه المرثية فى بيرم التونسى من أروع ما نظم صلاح جاهين على الاطلاق ، وهى لا تقل روعة عن قصيدته عن « سيد درويش » فى ديوان « قصاقيص ورق » بل هى فى حزنها الفولكلورى الموجع تنفرد عن تلك القصيدة برقة لا نظير لها رغم أن قصيدة « سيد درويش » ستظل دائما من أروع روائع شعر العامية . والواقع أن مطلعها الكاريكاتيرى هو من كاريكاتير الحياة وليس من كاريكاتير الفن .

(٣) وربما كان أهم استخدام للكاريكاتير الأدبى فى شعر صلاح جاهين هو فى الاوبريت الفكاهية الشهيرة « الليلة الكبيرة » فى ديوان « عن القمر والطين » وهى عبارة عن لوحة جسيمة بحجم اللوحات الحائطية . واللوحة مليئة بالتفاصيل الكثيرة التى تموج بالحركة وكأنها رسوم متحركة

وتضج بالأصوات العالية المختلطة وكأننا فى كرنفال أو فى سيرك عظيم . هى صورة الليلة الكبيرة فى مولد من موالد مصر الكبيرة يذكرنا بمولد سيدنا الحسين وفى خلفية ديكور المشهد نرى قبة شيدنا الولى عالية منورة يطوف حولها الناس بالبيارق . وحول المقام نجد الخليط المألوف من الباعة والشحاذين والزائرين والزائرات والصبية والبنات والدراويش والقهوجية والزبائن . والمصوراتى ولاعب البخت وبندقية النيشان والغوازى الراقصات ، والدراويش والمنشدين والمغنيين ، إلخ .. ونعلم اننا فى القاهرة أو فى الاسكندرية لأن هناك حديثا عن « شارع الترموای » وهناك سيرك منصوب فى المولد أمامه مناد يعلن عن الشجيع اللى يركب السبع وعن البنات الحلوين .

والمهم فى هذا التجمع انه تجمع شعبى وانه صورة مصغرة للدنيا كل من فيها يعلن عن بضاعته أو يعرض حاله سواء سمعه الغير أو لم يسمعه ، فالأصوات مختلطة . فنسمع باعة لعب الأطفال ينادون :

بائع : « فريرة للعيل .. يابو العيال ميِّل .. خد لك سبع فرافير »

وآخر : « زمارة شخليلة .. عصفورة ياحليلة .. » طراطير ياواد طراطير .

الجميع : « طراطير طراطير طراطير »

ونتعلم نوعا من الحكمة الشعبية من « لاعب البخت » الذى يمزج العقل بالفهلوة فى ندائه :

فتَّح عينك .. تاكل ملبن
فينك فينك .. تاكل ملبن
أوع لجيبك .. لا العيب عيبك
قرب جرَّب .. تاكل ملبن .

وهو يقصد أن المولد ملىء بالنشالين ، ولهذا وجبت اليقظة ، ملآن بالشطار ، ولهذا وجب الحذر . وهو نفسه أحد هؤلاء الشطار بوصفه لاعب البخت . وهو لا يقرأ البخت ولكن يلعبه مع الزبائن بتصويب البندقية على الأهداف فحين أصاب الهدف « أكل الملبن » . ثم نسمع أصوات :

« نداءات : طعمية .. أراجوز .. عجمية باللوز » . وفى داخل السيرك نسمع مدرب الاسود يصيح :

المدرب : « أنا شجيع السيما
أبو شنب بريمة
أول ماأقول عالى هب ..
السبع يتكهرب

أهه جه .. أهه جه
تسقيفه أمُّال
تشجيعه أمُّال

فلا نعرف إن كان يطلب « التشجيعة » لنفسه أو لأسد السيرك . وفى القهوة نسمع « المعلم » يوزع التحيات على الزبائن على الطريقة « البلدى » :

القهوجى : « مسا التماسى
ياورد قاعد على الكراسى

نداء : هات شاى يادقدق

القهوجى : « عينى وراسى »

وفى القهوة يرتفع صوت المغنى الصعيدى ، المعلم حنتيرة بالغناء :

المغنى : ياغزال ياغزال
دا العشق حلال
دوبتنى دوب
خليتنى خيال .. إلخ

وفى القهوة المنافسة غزية ترقص وتغنى :

الغزية : طار فى الهوا شاشى
وانت ماتدراشى
طرفه شاورلى عليك
حكم الهوا ماشى .. إلخ

والزبائن ينتقلون من قهوة المغنى الصعيدى إلى قهوة الغزية . والمشكلة أنهم يتهربون فى كل مكان من طلب المشروبات . وهناك باعة السمك المقلى والفشة والممبار وهناك أمام السيرك حلقة ذكر يردد فيها المجتمعون : « الله حى » وبينهم مداح يروى حلمه عن المولى أمام الجمهور فيستحثهم على الذكر ، ويأتى فلاحون مأأن تقع عيونهم على الذكر حتى يقول احدهم : « دى الحضرة ، والذكر انجلى ، يالله بنا نذكر ياوله » وفى الوقت نفسه هناك أكثر من « زفة » للاطفال الذين تم ختانهم ، وهناك كوراس من النسوة ينشدن أغنية « زفة المطاهر » فيقلن :

نساء : يام المتطاهر
رشى الملح سبع مرات

ss

فى مقامه الطاهر
خشى وقيدى سبع شمعات

أطفال : ياعريس يا صغيَّر
علقة تفوت ولاحد يموت
لابس ومغيَّر
وح تشرب مرقة كتكوت

وفى وسط كل هذا الزحام الذى اختلط فيه الحابل بالنابل ، لا تكتمل الصورة إلا حين نسمع سيدة تنادى : « ياولاد الحلال بنت تايهة طول كده ، رجلها الشمال فيها خلخال زى ده » . لا تكتمل الصورة إلا بالنداء على الأولاد التائهين . وبعد ، أليس هذا حال الدنيا ؟ ويكون آخر مانسمعه هذا الكورس :

الجميع : « دى الليلة الكبيرة ياعمى والعالم كتيرة
مالبين الشوادر يابا م الريف والبنادر »

فهل أراد صلاح جاهين أن يقول لنا أن خاتمة كل شىء هى ضياع بعض الأحياء فى مهرجان الحياة . ربما .. ولكن الذى لا شك فيه أن صلاح جاهين لم يكن يُصوِّر مجرد مولد ولى من الأولياء ، وإنما أراد أن يُصوِّر مهرجان الدنيا كما كان يراها فى السفيرة عزيزة ، وهى عين الفنان .

لقد كانت لصلاح جاهين عين سينمائية ، عين كاتب سيناريو موهوب شديد الاحساس بوظيفة الحركة فى الرسوم المتحركة ، وبتزامن الأصوات المنسجمة والمتنافرة وبتعاقبها ، وبالتشكيل والتلوين التركيبى اللذين يعطيان للأشياء أبعادا وللأحياء قدرة على الحركة . وفى اعتقادى أن صلاح جاهين بزعمه بيرم التونسى فى هذا ، لأن بيرم كان استاذا فى رسم اللوحة بينما كان صلاح جاهين استاذا فى وضع السيناريو وتنفيذ صوره ومشاهده بالكلمات . وقد استغل موهبته فى الكاريكاتير لإضفاء جو كوميدى على اوبريت « الليلة الكبيرة » ، مثل قوله « شجيع السيما ابو شنب بريمه » ، إلخ ..

ومن هذا نرى أن صلاح جاهين قد استخدم الكاريكاتير فى الشعر السياسى وفى الشعر المأساوى ، وفى الشعر التصويرى الذى رسم فيه لوحات من الحياة ، مثل « الليلة الكبيرة » ، وماأكثره . كذلك استخدمه فى الهجاء الاجتماعى والأدبى ، ولكنه لم يهج قط اشخاصا بعينهم وإنما كان دائما يتوخى أن يهجو أنماطا بشرية . فهو فى قصيدته « السيد عبدالعاطى البيروقراطى » يقول :

راجل يعرف امتى ينخنخ ويطاطى
وكان يعرف امتى يدلدل رجليه .

ss

يبجى المكتب بدرى ، بمواعيد ظباطى
والساعة اثنين ولا ورقة تكون فى أيديه ..
لا تقوللى مصالح شعب ولا كلام واطى ،
الهدف السامى علاوة تلاتة جنيه
والسيد عبدالعاطى البيروقراطى
السد العالى فى نظره .. اسمه دوسيه !

وقال فى السخرية من لجنة الشعر فى « المجلس الأعلى للفنون والآداب » بمناسبة حملتها على الشعر الجديد وعلى الشعر العامى ، فى قصيدة بعنوان « رجز » ، وهى ارجوزة قصيرة يعارض بها « الفية ابن مالك » فى النحو العربى :

على قراب السيف ارتكز
وعلى رنين السيف ارتجز ،
جردت نصل الشعر من قراب
النحو والاعراب والاغراب ..
فى حربكم .. ياغزوة الندم ،
ياأوصياء الشعر ، ياقمم ،
يا من فقدتم عمركم هبا
أهلا بكم وألف مرحبا ..
عجبى ، ويا عجبى لآلهة
فى جبل الاولب تافهة ،
ماقدرت تكلم البشر
فحررت شكوى كما الدرر ،
وقال عرض الحال : ياوزير
نحن الموقعين نستجير ..
الخلق لا تهوى سوى الجديد ،
سوى الكلام الحق والمفيد ،
والعين يامولاى مبصرة ،
واليد يامولاى قاصرة ،
ارأف بنا وانظر لغلبنا
اقذف بنا فى وجه شعبنا
قل ان فن غيرنا حرام

وتفضلوا بقبول الاحترام
ووقعوا : العزى .. هبل .. طبل .
وهكذا تمخض الجبل !
يا خيبـة الأمل !

وكما أن شعر صلاح جاهين الهاتف بالشعارات السياسية والاجتماعية والاقتصادية فيه نوع من السجل الذى تعرف منه الأجيال المقبلة بعض السمات الرئيسية لعهد عبدالناصر ، كذلك يلقى شعره الهجائى بصيصا من النور على بعض وجوه ذلك العصر . فهو فى قصيدة « المماليك » يسخر من المماليك سخرية مريرة بقوله :

زمن المماليك	حاجة رومانتيك ..
راكبين على خيل	الله يعطيك
يلعبوا بالسيف	لعب يسـليك
غير الخوازيق	بقى ، والمشاكيك ،
واسياخ النار	اللى تدفيك :
حاجة تخليك	تشكر أهاليك
اللى ماولدوك	زمن المماليك !

ولم يكن هذا شعرا يزجى فى فراغ ولكنه كان بمثابة تعليق على بعض التيارات اليمينية ، ولا سيما فى الفنون التشكيلية والموسيقية ، التى ظهرت فى عهد عبدالناصر وكانت تدعو لتمجيد مصر المملوكية والدعوة لإحياء فنونها فى مواجهة الدولة المركزية والفنون العصرية التى اقترنت باسم محمد على وباسم جمال عبدالناصر .

SS

٢٢

صلاح جاهين ..
□ الرباعيات

أعتقد أن صلاح جاهين بلغ قمة نضجه الشعرى فى « الرباعيات » (١٩٦٣) وفى « السوناتات » وهى مجموعة من القصائد تتميز بوحدة الشكل ووحدة الموضوع فى ديوانه « قصاقيص ورق » (١٩٦٥) ويلاحظ أنه فى الحالتين حقق فى شعره أمرين تميزت بهما مرحلة النضج : الأمر الأول انه نقل للشعر العامى قالبين جديدين لم يعرفهما عموده أو عروضه من قبل ، هما الرباعية والسونيتة . أما الأمر الثانى فهو أن شعره تحول من الموقف الاجتماعى إلى الموقف الفلسفى .

وقالب « الرباعية » ليس جديدا فى الشعر العامى بالمعنى الدقيق ، فنحن نسمعه كثيرا فى شعر الحكم وفى شعر المراثى الذى نعرفه باسم عديد الندابات ، وهو عادة يكون من رباعيات كل رباعية منها مؤلفة من زوجية أو دوبيت ، وتنتهى الرباعية أو الرباعيتان بكوراس النائحات يصرخن مولولات فى صوات واحد : « يالهوتى ! .. » أو « ياكسرتى ! » ونموذج هذا ماأورده احمد رشدى صالح فى كتابه « الأدب الشعبى » :

....

يام الجطيفـــة ، جطفـــتك حمره
تحلى الجطيفة ف ليلة الدخلـــة
يام الجطيفة ، جطفتك زيتـــى

SS

تحلى الجطيفـــة لماتيجـــى بيتـــى
يام الجطيفـــة جطفـــتك وردى
خلى الجطيفة لماتيجـــى عنـــدى
يامغسّـــلـــة ، عِدّى خواتمهـــا
لحسن تكون دهشانه وجعوا منها
....

أما الذى حل محل نواح الكوراس شعر الحكم وفى رباعيات صلاح جاهين فهو تأوه الشاعر فى ختام كل رباعية بقوله « عجبى ! »

وإذا أردت أن تعطى عنوانا آخر لديوان « الرباعيات » ، فيمكن لك أن تسميه « البحث عن شجرة الخير والشر » أو « البحث عن شجرة الحياة » ففى سفر التكوين فى التوراة أن الله حين خلق آدم ووضعه مع حواء فى الجنة وضع وسط الجنة شجرة لها اسمان فى سفر التكوين ، احدهما هو « شجرة معرفة الخير والشر » وهى تسمى أحيانا « شجرة المعرفة » أما اسمها الآخر فهو « شجرة الحياة » ونهى الله آدم وحواء أن يأكلا من ثمار هذه الشجرة ، فلما عصيا طردهما الله من الجنة ، وكان سقوط الانسان والقصة بوجه عام واردة فى كل الأديان مع بعض الاختلاف فى التفاصيل والتفاسير .

فحيث الشجرة شجرة الحياة ، يقال أن الخطيئة الأولى كانت التشبه بالخالق فى الخلق لأن الخلق شأن الخالق وحده ، وهذا معنى الاحساس بالعرى الذى صاحب العصيان الأول ، أما حيث الشجرة شجرة المعرفة ، أو معرفة الخير والشر كما يقول « سفر التكوين » فيقال أن الخطيئة الأولى كانت ولا تزال ، التشبه بالله فى العلم المطلق والمعرفة الكاملة ، ومظهر هذا التشبه الايمان بقدرة العقل والحواس على اكتشاف الحقيقة المطلقة ، وعلى فض مغاليق الحكمة الالهية .

أول مظهر من مظاهر التحدى هو كثرة التساؤل فى المباح للعقل وفى غير المباح ، والتمسك بإجابات العقل تمسك اليقين للخروج من حيرة الوجود ، و« رباعيات » صلاح جاهين تطرح التساؤلات بعد التساؤلات ، ولكنها لا تقدم اجابات على هذه التساؤلات بل تقف عند حد العجب ، فهى إذن لا تحمل معنى التحدى .

هو مثلا يطرح قضية الخير والشر ويتساءل : كل الناس خلقوا من طينة واحدة وكل الناس يولدون بلا علم سابق بالعالم المحيط بهم : ترى لماذا نجد مع الزمن بعض الناس أخيارا وبعضهم اشرارا ؟

SS

....

مع أن كل الخلق من أصل طين
وكلهم بينزلوا مغمضين
بعد الدقايق والشهور والسنين
تلاقى ناس اشرار وناس طيبين
.... عجبى !!

والقضية التى يطرحها هنا صلاح جاهين هى قضية فطرة الانسان : هل الانسان خير بالطبع أم شرير بالطبع ؟ ظاهر الأمر أن كل الناس من جبلة واحدة ، وظاهر الأمر ان شرهم وخيرهم لا يظهر إلا مع الزمن « بعد الدقايق والشهور والسنين » . وكأنه ابن الوجود والزمن . ويعقد الأمر أن تكشف الخير والشر فى الناس لا يحدث فى وقت واحد ، فبعضهم يظهر خيره أو شره بعد دقائق من مولده ، وبعضهم بعد شهور ، وبعضهم بعد سنين . ويعقد الأمر اكثر واكثر أن صلاح جاهين يذكر « الشر » قبل أن يذكر الخير » وكأنما الشر أقرب من الخير إلى جبلة الانسان ، فلست اعتقد أن الوزن والقافية هما اللذان حكما سيد الأوزان والقوافى . وبهذا نخرج اكثر حيرة مما دخلنا .

ثم ينتقل صلاح جاهين إلى موضوع الجبر والاختيار . ومصدر حيرته هنا هو : كيف يتحمل الانسان مسئولية الاختيار وهو الذى يحكمه الجبر فى أهم حادثتين فى حياته ، فى مولده وفى وفاته :

عجبى عليك .. عجبى عليك يازمن
يابو البدع يامبكى عينى دما
ازاى أنا اختار لروحى طريق
وأنا اللى داخل فى الحياة مرغما
.... « عجبى » !!

مرغم عليك ياصبح مغصوب ياليل
لا دخلتها برجلى ولا كان لى ميل
شايلينى شيل دخلت أنا فى الحياة
وبكره ح اخرج منها شايلنى شيل
.... « عجبى !! »

و « الصبح » و « الليل » طبعا تعبيران مرادفان للحياة والموت . وفى الحالتين يأتى الانسان إلى الدنيا ويخرج منها مكرها . وههنا نجد أننا نتحرك فى عالم عمر الخيام من حيث علاقة الانسان بالوجود والحياة والموت . غير أن « رباعيات صلاح جاهين » تتجاوز عبثية « رباعيات عمر الخيام »

لأنها تؤكد معنى الفاجعة فى وصف فقدان الارادة حيث تتحدث عن الانسان المحمول فى الدخول والخروج .

ومأساة الانسان عند صلاح جاهين ليست مجرد فقدان الارادة وانما فقدان القدرة على المعرفة والقدرة على الفهم :

وانا فى الضلام .. من غير شعاع يهتكه
اقف مكـــانى بخـــوف ولا اتركـــه
ولما ييجى النـــور واشـــوف الدروب
احتـــار زيـادة .. أيهم أســـــلكه ؟
.... « عجبى !! »

وفى دورة الوجود والعدم الأبدية كحلقات سلسلة لا بداية لها ولا نهاية ، كل شيء فيها متناه ولا متناه معا ، يتساءل صلاح جاهين « الاصل هو الموت واللاالحياة ؟ » والجبر الاعظم الذى رأيناه فى قصة الوجود والعدم نجده ينكسر برهة بحد ثالث بين الجبر والاختيار ، هو شلل الارادة وشلل القدرة على الحركة كلما اراد الانسان ممارسة قدرته على الاختيار بسبب كثرة الضباب لا ندرى أو كثرة النور الذى يعشى البصيرة .

فالانسان موجود فى ظلام سرمدى ، وهو يقف فى الظلام مرتاعا متوجسا من المجهول . وهو ليس كطفل يبكى فى الظلام ، ولكنه اشبه شيء بسائق سيارة وسط الظلام الدامس ، وحين يتاح له أن يضيء كشافاته لا يرى طريقا واحدا بل يجد نفسه فى مفترق جملة طرق لا يعرف ايها يسلكه .

ولا ندرى ماذا يقصد صلاح جاهين بهذا « النور » الذى يأتى . هل هو نور العقل أم نور الحياة . ولكن الأمر فى النهاية واحد ، لأن الحياة تتضمن الحركة ، والحركة تتضمن درجة من درجات القدرة ، والقدرة تتضمن درجة من درجات الحرية ، والحرية من الداخل التى نسميها « الاختيار » أو الحرية من الخارج لانتفاء العوائق ، كما فى قوانين الجاذبية والقصور الذاتى .

وهذا مايسمى فى الاخلاق الدينية « حرية السقوط » وعكسها حرية الرق أو التقدم ، أو مايسمى فى فلسفة الهيومانزم « سيادة الانسان على مصيره » على كل ، فعند صلاح جاهين انه عندما يخرج الانسان من الظلام وتبدأ الرؤية ، يستمر ما كان من شلل أو عجز عن الحركة ، لا بسبب عدم رؤية الطريق ، بل بسبب تعدد الطرق التى يراها الانسان ، وبسبب حيرة الانسان فى الاختيار بمعنى هذه الطرق المتعددة .

وقد بلغ من يأس صلاح جاهين من حل مشكلة الجبر والاختيار انه قال :

لا تجبـر الانســـان ولا تخيــره
يكفيه مافيـه من عقل بيــحيره
اللى النهاردة بيطلبـــه ويشتهيـــه
هو اللى بكـــره ح يشتهى يغيره
.... « عجبى !! »

هذا الاحساس بالحيرة الحقيقية فى فهم الوجود ومعناه ومرماه هو ابرز ملامح « رباعيات صلاح جاهين » ولهذا فإن مشكلة صلاح جاهين هى أنه يطرح ويطرح الاسئلة التى طرحها من قبل عمر الخيام فى « رباعياته » ولكنه لا يحاول أن يقدم الاجابة أو الاجابات على اسئلته كما فعل عمر الخيام .

فعمر الخيام قد رتب على احساسه العميق بعدمية الوجود فلسفة « اللحظة » و « الآن » أو ما كان فريق من الوجوديين يسمونه **MAINTENANT** كرد على عبثية الكون اللامعقول ومن هنا كانت خمريات الخيام الشهيرة وانتهاب لذات الوجود فى الحاضر . وسواء أكانت هذه الخمر الخيامية خمرا حقيقية أم خمرا إلهية ، وسواء أكانت غايتها الاحتجاج على اللامنطقى بنسيانه أم نسيان اللامنطق بالاتحاد بالوجود أو الاشراق مع سر الاسرار كما يقولون فإن عمر الخيام قد اقترنت رباعياته بفلسفة معينة خصصت لشعره مكانا فى تاريخ الفكر والشعور الانسانى .

أما صلاح جاهين فقد شملته الحيرة تماما عن كل شيء إلا « العجب » ولم يكن عجزه عن الاختيار فى تصورى بسبب تعدد الطرق التى يراها عندما خرج من الظلام إلى النور ولكن غالبا بسبب عجزه عن المواجهة . أما سبب عجزه عن المواجهة فهو فى تصورى حبه المرضى للحياة الذى جعله يفصح عن رضاه بأن يكون مجرد كرمبة حية خير من العدم أو اللا حياة :

أحب أعيش ولـو أعيش فى الغابــات
اصحـــى كما ولدتنـــى أمـــى وابـــات
طائر .. حوان .. حشرة .. بشر .. بس اعيش
محلا الحيـاة .. حتـى فى هيئة نبــــات
.... « عجبى !! »

هذا الحب المرضى للحياة هو الذى يفسر لنا احجام صلاح جاهين عن مواجهة الشر سواء بالعجز أو بالرفض ولأننا لا نعرف ان كل هذا « اللا موقف » فيه عجز أو رفض ، فمن الصعب علينا

ss

أن نعرف إن كان هذا قرارا واختيارا أم انه من شلل الخوف من الشر . وليس هذا محض افتراض فرباعيات صلاح جاهين كثيرا ماتحدثنا عن الخوف مجسدا : ان قلت الخوف من الشر صدقت ، وإن قلت الخوف من الخير صدقت أيضا ، لأن اختيار الخير مكلف وقد ندفع الحياة أو الحرية أو السعادة ثمنا له :

وف ليلة راجع فى الضلام قمت شفت
الخوف .. كأنه كلب سد الطريق
وكنت عاوز أقتله .. بس خفت
.... « عجبى !! »

وهذا معنى قول صلاح جاهين فى إحدى رباعياته :

يامرايتى ياللى بترسمى ضحكتى
ياهل ترى ده وش والا قناع
.... « عجبى !! »

وقوله فى رباعية أخرى :

حبيت .. لكن حب من غير حنان
وصاحبت لكن صحبة مالهاش أمان
رحت لحكيم واكتر لقيت بلوتى
إن اللى جوه القلب مش ع اللسان
.... « عجبى !! »

وهذا يعطينا مفتاحا هاما من مفاتيح شعر صلاح جاهين وربما من مفاتيح شخصيته فبالرغم من أنه غير قادر على مواجهة الشر أو غير راغب فيها ، نجده قادرا على مواجهة النفس حريصا عليها حرص مؤمن عظيم الايمان يحاسب نفسه على ذنوبه كل ليلة قبل أن ينام . وهو يعترف لنا فى رباعياته انه لكثرة مالبس من اقنعة بسبب رعبه القاتل من الشر غدا لايعرف إن كان مايراه فى المرآة كل يوم وجها أو قناعا .

وقد بلغ من حساسية صلاح جاهين انه يعترف لنا بأنه كان يخشى على نفسه من كثرة النور :

عجبتنى كلمة من كلام الورق
النور شرق من بين حروفها وبرق
حبيت اشيلها فى قلبى .. قالت حرام

ده انا كل قلب دخلت فيه اتحرق
.... « عجبى !! »

وهو تنويع رائع على قول الآية الكريمة « إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الانسان إنه كان ظلوما جهولا » ، فصلاح جاهين يقول انه انسان ضعيف يعرف حدوده ، يعرف أن فى حمل الكلمة هلاكه . فما هذه الكلمة التى تحرق قلوب حامليها : أهى الحب الالهى والايمان بالتوحد مع الوجود على طريقة الصوفية ؟ أهى الحب الانسانى الذى يدفع المصلحين إلى السير فى طريق العذاب لينقذوا الانسان من نفسه ومن أخيه الانسان ؟

هناك دلائل فى صلاح جاهين تدل على أنه فى مرحلة « الرباعيات » كان يبحث عن الله :

غدر الزمان ياقلبى مالهوش أمان
وحاييجى يوم تحتاج لجبة ايمان
قلبى ارتجف وسألنى .. آآمن بإيه
آآمن بإيه مختار بقالى زمان
.... « عجبى !! »

ياباب ايا مقفول .. إمتى الدخول
صبرت ياما واللى يصبر ينول
دقيت سنين والرد يرجع لى مين ؟
لو كنت عارف مين انا .. كنت اقول
.... « عجبى !! »

فى هذه الرباعية الجميلة يستعير صلاح جاهين القاموس الفلسفى الذى تركه لنا العارفون بالله منذ أيام الهرامزة والغنوصيين فى نهايات مصر القديمة ، ويحدثنا عن « الباب » المؤدى إلى حضرة « الحق » وهو يطرق الباب سنوات ليؤذن له فى الدخول . وكالعادة فى بلادنا لا يؤذن لطارق بالدخول حتى يعلن عن هويته ليكشف عن أهليته . وهو لا يستطيع أن يدخل إلى الحرم لأنه لا يعرف من هو . أهو محب يطلب الوصال ، أم فيلسوف يبحث عن الحقيقة ، أم فضولى يسلى نفسه بالتطفل على الاسرار الالهية ، أم شكاك يبحث عن اليقين أم شانىء يطلب التشهير بالمستورات والمحظورات . ومن لا يعرف من هو لا يُفتَحْ له .

وقد كانت هناك من قبل فى الشعر العربى الحديث محاولة جميلة ساذجة قام بها ايليا ابو ماضى لاستغلال هذه التساؤلات الخيامية شكلا وموضوعا فى قصيدة « لست ادرى » الشهيرة التى غناها عبد الوهاب .

ولكن شتان فى الاعماق والابعاد ما بين صلاح جاهين وايليا ابى ماضى . فايليا ابو ماضى وقف عند حد الغنائية ولم يمس من الغيب كثيرا من روح الخيام . وهو لم يقدم لنا نموذجا صوفيا أو نموذجا « هيدونيا » كما فعل الخيام ومع ذلك فقد فتق بعبقريته ذلك الحجاب الحاجز بين الاقليمية والعالمية ، وبين الشعر والفلسفة وبين العامية والفصحى ، فترك لنا فى « الرباعيات » اثرا ادبيا لن يمل القراء من قراءته ولن يمل النقاد من استكشاف ابعاده .

وفى اعتقادى ان مأساة صلاح جاهين التى عبر بها عن مأساة مثقفى جيله ، ولم يأل جهدا فى الايحاء بها عبر « الرباعيات » هى أنه كان يقول لنا بصراحة انه كان يعيش فى عالمين مختلفين تمام الاختلاف ، عالمه الداخلى الخاص الملىء بالحيرة والامتناع عن كل اختيار إيجابى ، وهو ما عبَّر عنه فى « الرباعيات » ، وعالم خارجى قوامه مجتمع يخاف من التفكير ويعاقب المفكرين ونظام سياسى واقتصادى اجتماعى صارم يرتعد منه حتى اصدقاؤه ويبطش بكل من يخرج عليه ، بل ويطالب الناس بالانضواء تحت رجالاته ومقولاته وافعاله طوعا أو كرها .

والشاعر لكثرة ما مارس من تقية ، ولم يعد يميز وجهه من قناعه ، ولكثرة ما لهج لسانه بالولاء عن غير اقتناع ، أعلن ان بلاءه الاكبر الذى اورثه الاسقام هو « إن اللى جوه القلب مش ع اللسان »

ماذا يفعل الشاعر العاشق للحياة وسط هذه الازدواجية القاتلة من عالم داخلى خصب مفكر متأمل ، وعالم خارجى يحظر الخصوبة والتأمل والتفكير ؟ الحل هو أن يفتح باب التساؤل ولا يقدم أية إجابات عن تساؤلاته .

فحيرة صلاح جاهين إذن حيرة مدروسة ، وهى شبيهة « بالجنون المصطنع » عند هاملت حتى لا يطلع عمه الملك كلوديوس على دخيلة نفسه . بل أكثر من ذلك فقد استعان صلاح جاهين بموهبته فى الفكاهة والكاريكاتير ليمثل دور « المهرج » فى المجتمع المصرى أو دور « مضحك الملك » الذى يباح له أن يشد لحية الملك ليضحك أو يجلس على عرشه ، أو يسخر منه بكلام اختلط فيه التهكم بالحكمة ، حتى لا يفطن أحد إلى قدراته الحقيقية وإلى دخيلة نفسه . وفى لحظة قوة نسى نفسه وقال :

أنا قلبى كان شخشيخة اصبح جرس
جلجلت به صحيو الخدم والحرس
أنا المهرج .. قمتوا ليه خفتوا ليه
لاف ايدى سيف ولا تحت منى فرس
.... « عجبى !! »

لقد كان صلاح جاهين ، كما يقول فى « الرباعيات » يسمع كل يوم عن اصدقائه ونظرائه من

الادباء والفنانين والمثقفين يعذبون فى السجون والمعتقلات أو يقطع رزقهم بمجرد لفتة أو إشارة ، وكان يعرف انه لا قِبَلَ له باحتمال كل هذه الآلام .

يوم قلت آه .. سمعونى قالوا فسد
ده كان جدع قلبه حديد واتحسد
رديت على اللايمين انا وقلت .. آه
لو تعرفــــوا معنــــى زئير الاسد
.... « عجبى !! »

لذلك كان يفاجئنا بالهرب من وقت لآخر فى سفاسف الأشياء مثل « خللى بالك من زوزو » و « الفوازير » مستعينا بموهبته فى الفكاهة والكاريكاتير حتى يتجنب مايمكن أن يحاسب عليه وحتى يغرق فى صخبها زئير الاسد الجائل فى الاجمة المصرية .

وليس معنى ذلك أن صلاح جاهين كان رافضا لمقولات عصره لكنه كان كأى مثقف مصرى كثير التحفظات على أخطاء عصره الفادحة وعلى حماقاته الفظيعة . أما فى « الرباعيات » فقد توخى ان يترك فوازيره الكونية وفوازيره الاجتماعية بغير حل عملا بالمثل السائر : العاقل من اتعظ بغيره . وحين استفحلت الجفوة واستفحل معها الخوف بعد موت عبدالناصر ، تعلّم صلاح جاهين أن يعدل جملة عن فوازيره الكونية ، وانصرف إلى تسلية الاطفال والكبار بفوازير نيللى وسعاد حسنى وشريهان عبر التليفزيون المصرى عسى أن يتجملوا ويتحملوا مشقة الصيام بعد أن كان يعينهم على تحمل مشقة الحياة .

SS

٢٣

□ شـجيرات الســرو والصفصـــــاف

عندما يتحدث الناس عن الشعر الحديث فى مصر أى عن مدرسة ما بعد ناجى ومحمود حسن اسماعيل أو ما بعد مدرسة ابو للو ، إنما يتحدثون عادة عن صلاح عبدالصبور وأحمد حجازى وأمل دنقل ومحمد أبو سنة وكلهم من شعراء الالتزام : ولكن الناس ينسون أن هناك جيلا تاليا من شعراء المدرسة الحديثة لم يتألق بعد هزيمة ١٩٦٧ بسبب هزيمة ١٩٦٧ التى لم تترك ألقا فى شعر أو نثر إلا فى دواوين أمل دنقل ، كبير شعراء الرفض .

هذا الجيل التالى فلنسمه مؤقتا جيل الانسحاب أو جيل الاغتراب أو جيل الهجرة حتى نعثر على عبارة أدق وصفا لحاله . وهو جيل ليس فى ضخامة جيل الثورة أو فاعليته ومع ذلك فهو جدير بالاهتمام والتحليل لأنه يثبت لنا أن عرق الذهب الذى كنا نجده فى شعر مدرسة الشعر الحديث لا يزال ممتدا رغم كثرة ما يخامره من تراب .

هذا الجيل التالى ازدهر فى السبعينات رغم أن بعض ابنائه كان يشق طريقه بصعوبة شديدة فى الستينات . وربما كان من الأفضل أن نقسم ورثة الشعر الحديث إلى جماعتين تبعا لنوع الانسحاب أو الانطواء ودرجته : جماعة مكونة من الشاعرة ملك عبدالعزيز والشعراء كمال عمار وبدر توفيق وفاروق شوشة وفاروق جويده ومن كان على خريطتهم فى مدرسة إبداع ، وجماعة

مكونة من محمد عفيفى مطر ونصار عبدالله ومحمد ابو دومة ومحمد مهران السيد ومن كان على خريطتهم فى نفس المدرسة .

وسأبدأ بالجماعة الثانية لأنى أرى فيها الامتداد الطبيعى لمدرسة الشعر الحديث أكثر من غيرها وسأبدأ بنصار عبدالله لأنى أرى فيه الابن البكر للفوج الأول من هذه المدرسة التى تخلقت فى الخمسينات مع بدايات ثورة ١٩٥٢ وبلغت أوجها فى الستينات ولم يسكتها حتى الزلزال الكبير ، وإنما بدأت شموعها تنطفىء شمعة بعد شمعة باليأس من النجاة ثم بالهجرة المتصلة داخل النفس أو إلى العالم الآخر .

ونصار عبدالله صاحب ثلاثة دواوين حتى الآن وهى : « قلبى طفل ضال » (١٩٧٩) ، و« أحزان الأزمنة الأولى » (١٩٨١) ، و« سألت وجهه الجميل » (١٩٨٤) وليس معنى هذا أن نصار عبدالله بدأ ينظم الشعر نحو ١٩٧٩ ، ففى ديوانه الأول قصائد ترجع إلى ١٩٦٧ ، ولكن أكثر قصائد هذا الديوان نظمت فى السبعينات . ومنذ الوهلة الأولى نحس بأن صوت نصار عبدالله صوت متميز ، قوى وعميق ومتفلسف ، غالبا بتأثير دراسته للفلسفة فى جامعة القاهرة التى جعلت منه فيما بعد استاذا للفلسفة فى كلية الآداب بسوهاج .

ولكن أهم ماتميز به صوت نصار عبدالله يومئذ عن أصوات شعراء ذلك العصر ، الكبار منهم والصغار ، هو انصرافه عن الالتزام الاجتماعى والقومى ، وانصرافه عن الالتزام بالوضع الانسانى أو بقضايا الانسان الكلية واقانيمه ، وهو عودته إلى ارتياد مناطق النفس الفردية التى كان قد هجرها الشعراء طوال عهد عبد الناصر ، ولم تبق منها إلا نماذج من غنائيات صلاح عبدالصبور مثل « وجه حبيبى خيمة من نور » ، ومثل وصفه لفاتنة فيينا .

ورغم أن صلاح عبدالصبور كان بين الشعراء المحدثين لا يقترب من قضايا المجتمع إلا من خلال تناوله للوضع الانسانى فى شموله إلا أنه كان فى التحليل الأخير فى مقدمة شعراء الالتزام لأنه كان يحدثنا عن ملحمة الخير والشر فى الوجود وعن دراما الانسان المصلوب فى الكون لكى يحدثنا عن الحرية المصلوبة فى مصر . وهكذا تداخل فى وجدانه الخاص والعام والفردى والجماعى والزمنى والأبدى .

فماذا كان نصار عبد الله يقول عام ١٩٦٧ ، وهو عام الزلزال الكبير ، حين كان من الصعب على شاعر أو ناثر أن يتجنب الانفعال بقضايا الوطن والمجتمع ؟ كان يكتب عن الحب ، لا بلغة العشاق ولكن بلغة الفلاسفة . وهو فى قصيدته « تأملات فيثاغورسية » يقول :

« حين انقسم الواحد
أصبح نصفين

SS

حين التحم النصفان
صارا .. انسـان
نصفي يبحث عن نصفي
يتجول فى الطرقات وفى الساحات ينتقل بين دروب الأحياء
وبين قبور الموتى .. ياويلي إن كان النصف الآخر لم يولد ،
أو كان النصف الآخر قد مات ! »

« كل صباح جسدى تهجره روح كى تسكنه روح
كل صباح روحى تهجر جسدا كى تسكن جسدا
أقصر كل صباح وأطول
أتبعثر أو اتجمع
انقسم من الداخل يوما
ومن الخارج يوما
أولد المًا
أولد وأموت وأولد
حتى يحصل جمع العددين الموعودين
حينئذ أبصر كيف وأين ..
وأوفيك الدين »

وليس من شك فى أن هذه القصيدة الغريبة من وحى التدريب الأول فى الفلسفة الفيثاغورسية الذى تلقاه نصار عبدالله فى الجامعة وهو فى مقتبل حياته . فيثاغورس قد علمنا أن « الكون اعداد وانغام » وأن العدد هو أساس كل شيء فى الوجود وعلمنا نظرية تناسخ الأرواح . والذى أضافه نصار عبدالله هو أنه قرأ نظرية العدد فى خروج الواحد من اتحاد النصفين العاشقين (الذكر والانثى) . وسواء أكان هذا التقدير فى حساب الفيلسوف الرياضى اليونانى فيثاغورس (القرن ٦ ق . م) أم لا ، فإن قصيدة نصار عبدالله منظومة فى تقاليد الشعر الفيثاغورسى ، فقد أثر عن فيثاغورس انه كان ينظم نظرياته الرياضية فى الأعداد وفى الزوايا فى هيئة الشعر ، وكذلك فلسفته فى تناسخ الأرواح . وقد عرف عن فيثاغورس أنه وضع معادلات الزوايا فى الهندسة . وقد حاول نصار عبدالله أن يستوحى نظريات فيثاغورس فى الزوايا فقال :

« قامتى أطول منى
قامتى أنت وشيء لاأراه
ياحروف الكلمات المبهمة

يا بقايا التمتمات
قامتى انت وهاانت تجوبين الليالى المظلمة
وتميطين عن الوجه لثام الكلمات
هذه انت تهدين الزوايا القائمة
فأقيمى من توازى النور والظلمة ناموس الحياة »

هذه الفقرة التى يسميها نصار عبدالله « الانقسام من الخارج » فى باب الفيثاغورسيات ، تبدو غامضة وماهى كذلك . فهو يريد أن يقول بلغة الشعر والرياضة والفلسفة أن سمت شعره كشاعر أطول من سمت شخصه كانسان أو كبشر . ولثام الكلمات يخفى حقائق الوجود ، فاللغة ليست أداة « تعبير » ولكن أداة « تعتيم » لا يميطه إلا الشعر وحقائق الرياضيات . واللغة بوضوحها المبتذل تخفى قوانين الوجود وتسربل كل شيء بنور العقل الوضاء (المنطق) ، أو تسربل كل شيء فى غابة من الرموز المعتمة (الخيال) وبذلك تؤدى إلى التفاؤل الساذج أو إلى التشاؤم القاتل .

هى كالزوايا القائمة إذا بنى عليها معمار الكون تخدع الانسان وتجعله يحسب أنه يقيم فى منزل كالمكعبات التى تبنى بها لعب الاطفال . ولكن الكون ليس كله زوايا قائمة ، ففيه من الزوايا الحادة والزوايا المنفرجة مايعقد بناء الكون . بل أكثر من ذلك : فأساسه هو الخطوط المتوازية والمدارات والدوائر غير المتصلة وهو مايمنع التقاطع وظهور الزوايا جملة . والخطان المتوازيان لا يلتقيان مهما امتدا . وشعر الشاعر المتفلسف يكشف هذه الحقيقة ، ويجعل من « توازى النور والظلمة ناموس الحياة » . الخير والشر متوازيان لا يلتقيان ، الروح والمادة متوازيان لا يلتقيان . الحياة والموت ، والزمن والأبد ، والحق والباطل ، كلها متوازيات لا تلتقى لأن النور والظلمة متوازيان لا يلتقيان . ليس فى الكون جدلية أو حوار أو تداخل بين الأضداد . الازدواج فى الكون أصيل وهذا مايسميه نصار عبدالله « الانقسام من الخارج » . فهل رأيت يأسا أفظع من ذلك ؟

أما ماسماه نصار عبدالله « الانقسام من الداخل » فهو أقسى وأمر : الانسان المشطور دائم البحث عن نصفه الآخر المفقود . وهنا ترتفع الصرخة الموجعة فى نهاية الفقرة :

« ياويلى إن كان النصف الآخر لم يولد
أو إن كان النصف الآخر قد مات ! »

والحل ؟ الحل عند نصار عبدالله هو « التناسخ » وتناسخ الأرواح ، جزء لا يتجزأ من الفلسفة الفيثاغورسية . وهو حلول روح الانسان بالتقمص أو بالميلاد الجديد إلخ ، بسلسلة لا تنتهى من الدورات فى كائنات أخرى . وهى تجربة يصارحنا الشاعر بأنها تحيق به أو ينعم بها . الحل عند نصار عبدالله هو اندماج النصفين فى واحد صحيح ، وهو مانسميه « الخلاص بالحب » .

« أولد وأموت وأولد
حتى يحصل جمع العددين الموعودين
حينئذ أبصر كيف وأين ..
وأوفيك الدين »

ونحن مع فيثاغورس الذى تعلم الفلسفة والرياضة فى مصر القديمة بجامعة أون (عين شمس)

نقترب كثيرا من حكمة سقراط ، ومن فلسفة افلاطون الذى تعلم أيضا فى معبد الشمس فى هليوبوليس ، ومن افلوطين وفرفريوس واصحاب الافلاطونية الحديثة ، بل ونقترب كثيرا من جو الهرامزة والغنوصيين (العارفين بالله) وكل من تكلم عن هجرة الأرواح بين النجوم أو هجرتها أو عن سجنها فى الأجساد عقابا لها ، أو تكلم بين الكائنات ، عن الهاوية الأبدية بين المثل وظلالها ، أو بين الفكر والمادة ، أو بين نافورة الضياء فى مركز الكون « الله » وعالم الظلمات الذى يكتنف العالم الخارجى « المادة » . هذه الدوائر التاسوعية المتوازية رغم انها تبتعد تدريجيا عن المركز إلا أنها لا تحل مشكلة الانسان المشوق دائما إلى العودة إلى مصدر وجوده الحقيقى ، ألا وهو نافورة الضياء فى مركز الوجود . لا تحلها إلا بالعشق الالهى ، عشق المتصوفة أو الحلوليين أو الذاكرين ، أو وجد الشعراء المجازفين كالفراشات أن تحترق اجنحتهم فى ينبوع اللهيب بعد أن تعشى ابصارهم بنافورة الضياء . كل ماقبل ذلك ازدواج فى ازدواج . كل ماقبل ذلك تفتت للواحد الصحيح .

* * * * *

هذه المعانى لا تتأكد فى الديوان الثانى لنصار عبدالله ، وهو « أحزان الأزمنة الأولى » (هيئة الكتاب ١٩٨١) . فهذا الديوان الثانى يقترب كثيرا مما ألفناه فى شعر شعراء الالتزام . ومثله الديوان الثالث : « سألت وجهه الجميل » (هيئة الكتاب ١٩٨٥) . ونصار عبدالله فى هذين الديوانين لا يهجر الشعر الفلسفى تماما ولا يتخلى عن كآبته الوجودية ، ولكننا نحس بأنه أكثر ارتباطا بالزمان والمكان .

فهو فى قصيدته إلى ناظم حكمت الشاعر التركى الشيوعى الكبير ، يعارض هذا الشاعر فى نظرته المتفائلة عن مستقبل الانسانية ، وهو يبلور رأيه فى كلمات :

آه لو تعلم يا ناظم مثلى
ماهو التاريخ حتى
لا تصب العطر فى الأرض هباء
وترش الياسـمينا

« العصر الذهبى » خرافة لاوجود لها لا فى الماضى ولا فى الحاضر ولا فى المستقبل . إنما التاريخ والجغرافيا اطالس تجرى فيها جداول دموع لا تجف . يقول نصار عبدالله فى ١٩٧٥ عن « أطالس الدموع » :

« ملكا كنت وجفت زهرة فى التاج
داستها جيوش الفاتحين :
آه ياقلبى الحزين
قلب الصفحة من يدرى
لعل الريح إن هبت من الشرق إلى الغرب
تهز الميتين
وتعيد الراحلين . »

وغير واضح هنا إن كان نصار عبدالله يتحدث عن رياح الشرق بالمعنى السياسى أم بالمعنى الحضارى . فهو أحيانا يتحدث وكأنه يصف القاهرة فى ١٩٧٤ كما فى مرثية إلى الشاعر أحمد عبيدة :

المكان – المقاهى .. لقد زوروها ، واسموا موائدها ساحة النضال :

(إنهم يرسمون خريطة مصر)
يحذفون الشموس المضيئة
يثبتون الظلال الظلال !
الزمان – انتهاء زمان الحقيقة
وسيادة عصر الكذب
حين صار التعب
خاتما لمطاف الجميع
حين صار الشتاء الربيع
والتراب الذهب !
يلبس اللصوص ثوب القضاة
والذئاب فراء الشياه
والكسالى الذين بلا مشغلة
معطف الفئة العاملة !
إنهم يرسمون الشجاعة فى كل عين جبانة

انهم يسرقون الحقيقة من كل شيء :
انهم يلبسون عبيدة ثوب الخيانة !

وأنا لاأعرف من هو الشاعر احمد محمدعبيدة محور هذه القصيدة ، ولكن يبدو وكأنما الشاعر نصار عبدالله يتحدث عن بطل الأبطال احمد عبيد شهيد الثورة العرابية العظيم الذى آثر أن يقاتل فى التل الكبير إلى آخر قطرة من دمه على الاستسلام أو الفرار ابتغاء السلامة ، وقد لبس نصار عبدالله قناعا شفافا ليتحدث عن أحداث الدفرسوار فى ١٩٧٣ بمنطق أحداث التل الكبير فى ١٨٨٢ .

وقصيدة نصار عبدالله « من احاديث واصل بن عطاء » مؤسس فرقة المعتزلة توحى بأنه كان فى ١٩٧٢ يتحدث فعلا عن المجتمع المصرى الذى ظهرت فيه ظاهرة التكفير وشاع فيه تكفير الناس للناس :

« سراج الدين كذّبه شهاب الدين
ونجم الدين كذّبه شمسه ، وتبادل التكفير كل الخلق فأين الحق ؟
... ...
أنا عاص
وقلبى كله عصيان
أنا عاص ، ومن ذا يمنح الايمان ، من ذا يمنح الايمان
سوى الرحمن
فكيف يؤثم الانسان انسانا
وكيف يُكفّر الانسان ؟
زعمتم أننا فى أعين الرحمن منزلتين
فأين البين والمابين ؟
طوبى لأصحاب الصغيرة والكبيرة
طوبى اذا شهد السريرة ذو البصيرة .
سآوى الآن
إلى جبل ليعصمنى من البهتان :
تصدقنى الحجارة والتراب ، سترهف الآذان لى ..
وستفتح العينان .. »

وقد كان أصحاب « التكفير والهجرة » يومئذ يعتصمون بالجبال ليعتزلوا المجتمع الجاهلى الجديد حتى يحين أوانهم ، فلما نزلوا فى الوادى كان ماكان . أما عند نصار عبدالله فالمعتزل هو العقل كما كان الأمر أيام واصل بن عطاء .

والتكفير ليس فى الدين وحده ، ولكن فى السياسة أيضا ، وهو اساس فرقتنا واضمحلالنا :
« اتنقسم القلوب فنحسب الانصاف كالأرباع / والأرباع كالآحاد » وبين الحب والأحقاد / تناثرنا / فصرنا صرخة فى واد » .

ومن هذا ترى أن نصار عبدالله قد انتقل من الشعر الفلسفى فى ديوانه الأول إلى شعر الالتزام فى ديوانه الثانى . بل أكاد أقول اننا نحس انه يحمل وحده اكثر من أى شاعر من شعراء جيله علقم هزيمة ١٩٦٧ ، ولاغرو فتجربته تجربة مباشرة ، تجربة رجل حمل السلاح فى حرب الاستنزاف وماتلاها من أيام . وقد كانت من قبل تشغله مشكلة الخير والشر فى الكون كله فأفاق على زلزال ١٩٦٧ وبدأ يبحث عن الخير والشر فى عالمنا المحدود . وفى ١٩٧٠ كتب يقول فى « المبارزة بمقبض السيف المكسور » :

« ياأيها القائد جيش الحرب بالكلام
على جنودك السلام ،
على بلادك السلام !
صمتنا فليس صوت هذا العام صمت كل عام »

وهذا تعليق على أيام « الصمت والصبر » .

« فإن لون الأرض قد غدا لونين
واصبح السؤال كالجواب بين .. بين »

وهذا تعليق على حالة « اللاسلم واللاحرب »

وهذا ماجعل نصار عبدالله يقول قبل العبور :

« ياعابرين للسماء هذا الماء
صلوا على سيناء
صلوا ولا تسلموا
حتى تكذبوا الأنباء
حتى يعود بيننا المابين . »

بعد أن كان فى ١٩٦٧ ، فى مرحلة « الصمود » ، مجندا مفعما بالأمل ، يعرف أن ملحمة التحرير سوف تقتضى منا « آلافا من القتلى بلاأسماء » ويسير فخورا فى كتائب عبدالناصر ، ويسأل فى شوق :

« متى نلقى العيون على صحافتنا الصباحية ونسمع فى الاذاعة آخر
الأنباء .

متى سنراك فى القدس الربيعية
ونلمح وجهك العريان فى سيناء . »

أصبح فى ١٩٧٠ مكتئب الشعر يفيض بالأحزان .

حتى ديوانه الثالث : « سألت وجهه الجميل » (هيئة الكتاب ١٩٨٥) ، هو فى مجمله سلسلة من المراثى عن كمال جنبلاط ، وعن الشاعرة روحية القلينى ، وعن الشاعر فوزى العنتيل ، وعن « الجد » رفاعة الطهطاوى ، وعن شقيقه عبدالحق صاحب الوجه الجميل ، وعن أمل دنقل ، وعن « الوطن الميت » ، وحين يخرج الشاعر من حزنه نراه يستسلم للغضب ، فيأتى شعره أقرب إلى الهجاء : « ياأمة تحيا بلا سبب » .

وهذا ماقصدت إليه عندما قلت ان نصار عبدالله هو شاعر من شعراء الانسحاب أو الانطواء أو الهجرة رغم كل مايبدو عليه من سمات الالتزام . فهو كاستاذ قد انسحب إلى سوهاج حيث يعلم الفلسفة فى الجامعة . وهو كشاعر انسحب أيام البراءة الاولى إلى عالم الافلاطونية الحديثة حيث الكون والنفس يلتقيان ، ثم انسحب بعد الكارثة إلى مقابر سيناء وكبريت والهاكستب وبحر البقر وحيثما تبعثرت جماجم شهدائنا وهياكلهم العظمية ، يروى وحده بدموع احزانه الجميلة شجيرات السرو النابتة بين القبور ، واشجار الصفصاف الباكية بشعورها المحلولة المتدلية على ضفتى القنال .

SS

٢٤

□ الشــاعر المطـارد ..
والشاعر الذى رأى الموت ثلاث مرات

شعراء

الفوج الثانى من ابناء مدرسة الشعر الحديث يسرى عليهم تبويب طبقات الشعراء الذى يسرى على مدارس الأدب الأخرى . فبعد الرواد (صلاح عبدالصبور واحمد حجازى) هناك محمد ابو سنة ، وأمل دنقل ، ونصار عبدالله ، ومحمد عفيفى مطر وهم يمثلون الفوج الثانى من شعراء المدرسة الحديثة ومع هؤلاء الشاعر محمد مهران السيد والشاعر محمد ابو دومة والشاعر بدر توفيق وربما الشاعر كمال عمار ، ومن نحا نحوهم من الشعراء .

وليس معنى هذا أن ابناء هذا الفوج الثانى شباب لا يزالون فى سن التجربة والخطأ ، فأكثرهم يتراوح بين الخمسين والستين ، وهى سن لا ينتظر بعدها تطور إلا من قبيل المعجزات . ومع ذلك فهذه الجماعة مهمة لأنها تمثل المجرى العام أو التيار الذى تتجمع فيه الأمواج العالية ، لأن فيها من السمات العامة المشتركة مايساعدنا على فهم بعض جوانب حركة الشعر الحديث .

ولنبدأ بمحمد مهران السيد الذى صدرت له حتى الآن خمسة دواوين ، كان أولها ديوان « بدلا من الكذب » (الكاتب العربى ١٩٦٧) ثم مسرحية شعرية اسمها « الحرية والسهم » (هيئة الكتاب ١٩٧٠) ، ثم مسرحية شعرية اسمها « حكاية من وادى الملح » (الاذاعة والتليفزيون ١٩٧٥) ، ثم ديوان « زمن

SS

الرطانات » (ليبيا ۱۹۸۱) .

والكثرة الغالبة من قصائد الديوان الأول « بدلا من الكذب » (١٩٦٧) تتناول مشاعر فردية وتجارب شخصية كالحب والموت .. إلخ . والديوان مهدى إلى جمال عبدالناصر .. الزعيم والقائد بكل ما يحمله جوهر هذا الاسم من نبل وأصالة وانطلاق » . وفى قصيدة « بورك زحف الأعصار » (مع عبدالناصر أبدا) ، نقرأ :

« أحبابى ..
لستم أول أو آخر صيحة حق
يقذفها الشعب الهادر .. فى وجه الجبناء
لستم أول أو آخر من يركب هذى الأسوار يدق
علم الثورة فى عين الأشرار
ويثبت فى الليل نجوم الصدق
عبر سماوات الشرق
ولذلك .. لن ابكى احدا فى هذى الأيام
لن اقف طويلا اجتر الآلام
فليالى الشجن العاصف تحت الاعلام نهار
وحياة الخلصاء بطولات وضحايا وثمار
لكن .. سأقدم لكم مرحى
بورك زحف الاعصار
يتقدم خلف لواء الألوية المغوار
خلفك يا عبد الناصر يمضى الأنصار »

هذا الشعر الواضح فى مبناه ومعناه ليس من أجود الشعر ، فهو جهير الصوت إلى درجة مزعجة ، وقد كان أولى أن ينظمه مهران السيد فى العروض التقليدى . ولكن واضح أيضا أن صاحبه كان داعية ناصريا متحمسا ، وأنه يشير إلى تدفق الجماهير فى ٩ و ١٠ يونيو رافضة تنحى عبد الناصر بعد هزيمة ٥ يونيو . والشاعر يتنبأ فى فقرة أخرى بانتصار « كلمات الحق » برغم « أغوات القصر » ، وهو غالبا يقصد عبدالحكيم عامر وشمس بدران ومن ذهب مذهبهم . فليكن .

ولكننا مع ذلك نقف حائرين أمام قصيدة اخرى جيدة اسمها « الحكاية باختصار » تقول عكس ما تقوله قصيدة « بورك زحف الاعصار » على خط مستقيم ، رغم انه واضح من السياق ان القصيدتين نظمتا بعد النكسة . تقول « الحكاية باختصار » :

SS

« لم يصدقنا القول .. ولو مرة
هذا المشدود إلى صارى المركب
فليحصد معنا خيبتنا المرة

« صدقناه قديما ورحلنا
ونسينا فى غمرة فرحتنا
أن نشرب كأسا للذكرى !

« ومضى العمر ونحن نجوب .. نجوب بحار الظلمات :
لم نهبط ميناء طيلة هذى السنوات
وكأن العالم شدته إلى القاع الجنيات

« لم يحدث أن خرج من القمرة يوما للسطح
لم يفتح كوتها ليطل على الآفاق
لم يغمس معنا كسرة خبز فى الملح
ومع الليل البارد كانت تحترق الأخشاب النخرة ضحكات

« سيدتى
ربان سفينتنا الملعونة كان
سفاحا يترصده الاعدام
هرب من الأرض تنكر فى البحر
قرأ كتابا أو اثنين
وألم بشىء من أسرار السحر
ولأمر ما كنا أول من يخدعه القرصان
فإذا الرحلة تنشد جزر الشيطان
نهشت منا اللحم
عرتنا حتى العظم
سلبتنا ميراث الانسان

« معذرة ..
لم أجلب شيئا للذكرى
غير الجثة
جثة هذا المصلوب العارى
لتجف أمام الأعين ، أعين كل الناس ، على الصارى »

SS

وواضح هنا ايضا ان مهران السيد لا يقصد « بربان سفينتنا الملعونة » غير جمال عبد الناصر . فأيهما نصدق : قول الشاعر « خلفك يا عبدالناصر يمضى الأنصار » أو قوله : « كنا أول من يخدعه القرصان فإذا الرحلة تنشد جزر الشيطان » ؟

وأنا لا أقول أن الشاعر كان كذابا فى احدى الحالتين ، ولكنى أقول أن هذا التناقض فى النظر إلى عبدالناصر كان يمثل ازدواجية المشاعر عند كثير من المواطنين نحو عبد الناصر نفسه حتى فى أيام مجد عبد الناصر ، فى قمة انتصاره وفى قمة هزيمته معا ، فهو عند البعض احيانا نصف إله واحيانا اخرى شيطان مريد .

وأيا كان الأمر ففى الديوان الأول لمهران السيد قصائد عديدة من الشعر السياسى مثل قصيدته عن جومو كنياتا وقصيدته عن ثورة الجزائر . وهى ليست من الشعر الجيد لأنها مباشرة وخطابية ومثلها قصيدة « ياوطنى » فى ديوانه الثانى ، فهى تشبه عمودا لمصطفى أمين فى استنهاض الهمم أو تزيين الحياة بالأمل والتفاؤل . ولكننا نحس بأن شعر مهران السيد ينضج اكثر فأكثر من ديوان إلى ديوان .

والطابع العام لشعر مهران السيد هو الحزن العميق والاحساس بالاغتراب كأنه فى حالة لا تفاهم دائم مع الحياة كذلك نحس من اكثر قصائده بأنه شتيت دائم نفسيا وجغرافيا وكأنه تائه ابدى بين بنسيونات القاهرة وطرابلس وبيروت وقهاويها وباراتها . واكثر شعره تنديد بالكذب على النفس والكذب على الغير ونفاق الناس لمن فى السلطان ، ولا سيما نفاق الشعراء . وحين نضج شعره نراه يحدثنا فى قصيدة « شطحات شاعر » فى ديوان « زمن الرطانات » عن جمال مصر المزوق فى زمن الانفتاح :

« حُسنك هذا مجلوب من اطراف الدنيا ، ومعامل إغراء السذج والبلهاء ..
تبهرنا تكنولوجيا الأصباغ ، وآخر صيحات الرقص ،
ومافى المدن الحرة ، من لمعان المعدن والأضواء
وتثنى الترف المتحدى فى قلب شوارعك
المنهوشة حتى الأمعاء ..
طفح الكيل ، كما طفحت احياؤك بالغربة
اجمع كل الناس على موتك ، لكنهم اختلفوا
فى الأســـباب !
لست على دين معاوية الضائع بين تجارته
ونقوش الجدران ، ومايتفيأه الشعراء التجار
ومخظيات القصر ،

ss

أما كيف رأى بدر توفيق الموت ثلاث مرات ، فذلك لأنه كان ضابطا محترفا فى قواتنا المسلحة ، وشارك فى حرب السويس عام ١٩٥٦ وكان عمره يومئذ ٢٢ عاما فهو من مواليد ١٩٣٤ وفى حرب اليمن عامى ١٩٦٢ و ١٩٦٣ ، وفى حرب ١٩٦٧ . ومن يقرأ دواوينه الثلاثة يحس بوضوح بأن بدر توفيق شاعر بلا ايديولوجيا غير افتتانه فى شبابه كعامة ابناء جيله بشخص جمال عبد الناصر ورسالته – ولا اعرف إن كان قد حافظ على هذا الافتتان بعد تجربة ١٩٦٧ ، فشعره اللاحق لا يقول شيئا محددا فى هذا الموضوع .

انظر مثلا إلى هذه المرثية الرقيقة فى الشهيد الطيار رفعت صالح توفيق ، مات فى حرب اليمن فى نوفمبر ١٩٦٢ :

« وبالأمس عادت صحبة الفرسان من طوافها
البعيد
لم تنفرج شفاههم
لم تبتسم وجوههم
انعقد الحزن عليها قد هوى النسر الشجاع
مضرجا فوق الحدود

« لم تقرع الطبول
لم يطلق النفير الحان الجناز
لم يحمل الجثمان فى نعش ولا غطى بقاياه كفن
فلم نودعه وداعنا الأخير »

وهكذا ننتقل من مرثية إلى مرثية فالديوان كله مراث فى ابطالنا الذين سقطوا فى حروبنا واكثرهم بلا اسماء . وفى « إيقاع الأجراس الصدئة » ، وهى أول مرثية فى الديوان ، يبدو انه يحدثنا عن ابطالنا فى سيناء والاسماعيلية فى حرب ١٩٥٦ :

« اذا جئتم لرؤيتنا فلا تقفوا بشاهد قبر
لأن رفاتنا ليست ببطن الأرض !
فنحن هناك .. نحن هناك فى اطفالكم دمنا ..
وفى احلامكم طافت امانينا بغصن سلام ! »

ومنذ البداية نحس مع بدر توفيق اننا لسنا مع شاعر عنترى ممن يطربون لصليل السيوف فهو منذ أن بدأ يتجول فى حدائق الموت لم يعد يحلم إلا بالسلام بين كل هؤلاء الموتى بلا قبور . ولو عرفنا ماذا كان الشاعر يقصد « بباب الشرق » الذى وقف به فى انتظار معجزة : إما العودة إلى الوطن

أما كيف رأى بدر توفيق الموت ثلاث مرات ، فذلك لأنه كان ضابطا محترفا فى قواتنا المسلحة ، وشارك فى حرب السويس عام ١٩٥٦ وكان عمره يومئذ ٢٢ عاما فهو من مواليد ١٩٣٤ وفى حرب اليمن عامى ١٩٦٢ و١٩٦٣ ، وفى حرب ١٩٦٧ . ومن يقرأ دواوينه الثلاثة يحس بوضوح بأن بدر توفيق شاعر بلاايديولوجيا غير افتتانه فى شبابه كعامة ابناء جيله بشخص جمال عبد الناصر ورسالته — ولااعرف إن كان قد حافظ على هذا الافتنان بعد تجربة ١٩٦٧ ، فشعره اللاحق لايقول شيئا محددا فى هذا الموضوع .

انظر مثلا إلى هذه المرثية الرقيقة فى الشهيد الطيار رفعت صالح توفيق ، مات فى حرب اليمن فى نوفمبر ١٩٦٢ :

« وبالأمس عادت صحبة الفرسان من طوافها
البعيد
لم تنفرج شفاههم
لم تبتسم وجوههم
انعقد الحزن عليها قد هوى النسر الشجاع
مضرجا فوق الحدود

« لم تقرع الطبول
لم يطلق النفير الحان الجناز
لم يحمل الجثمان فى نعش ولا غطى بقاياه كفن
فلم نودعه وداعنا الأخير »

وهكذا ننتقل من مرثية إلى مرثية فالديوان كله مراث فى ابطالنا الذين سقطوا فى حروبنا واكثرهم بلااسماء . وفى « إيقاع الأجراس الصدئة » ، وهى أول مرثية فى الديوان ، يبدو انه يحدثنا عن ابطالنا فى سيناء والاسماعيلية فى حرب ١٩٥٦ :

« اذا جئتم لرؤيتنا فلا تقفوا بشاهد قبر
لأن رفاتنا ليست ببطن الأرض !
فنحن هناك .. نحن هناك فى اطفالكم دمنا ..
وفى احلامكم طافت امانينا بغصن سلام ! »

ومنذ البداية نحس مع بدر توفيق اننا لسنا مع شاعر عنترى ممن يطربون لصليل السيوف فهو منذ أن بدأ يتجول فى حدائق الموت لم يعد يحلم إلا بالسلام بين كل هؤلاء الموتى بلاقبور . ولو عرفنا ماذا كان الشاعر يقصد « بباب الشرق » الذى وقف به فى انتظار معجزة : إما العودة إلى الوطن

تحت رايات السلام وإما « الغزوة الكبرى » ، لا يعرفنا اين كان الشاعر : فى اليمن أم فى سيناء :

احاول فتح باب الشرق للشمس التى حجبت .
احاول لثم ارض الشمس والدار التى اغتصبت .

وقصيدة بدر توفيق « المجد للانسان » ، وهى مهداة إلى كل اولئك الموتى بلا قبور ، من أجمل المراثى التى نظمت فى ذكرى الجندى المجهول واحلام السلام :

« سفينة الفضاء لم تعد
ولا انتظارنا انتهى
والفارس المجهول فى الميدان مايزال !

« تجملى ياكرمة الغائب فى الظلال
واورقى طريقه فى موكب السنا
إنسانك المبارك احتفت به مواطن التلال
ونحن فوق الأرض نستظل بالهجير ..
نسأله المحال » ...

« المجد للانسان حين يحمل انتظاره
وشوقه الطويل ،
ويغفر الثقوب والستار والظلام !
المجد للانسان حين يحمل السلاح
ويقهر انفعاله ،
ويغمر المكان بالصلاة للسلام ..
وينتهى للصمت وهو عاشق الكلام ! »

بعبارة اخرى : ليست العظمة فى شوكة السلاح ، ولكن فى ضبط النفس رغم شوكة السلاح . ألا ترى معى أن هذه خلاصة التمدن ؟

وبوجه عام لا نجد فى الديوان الثانى لبدر توفيق ، وهو « قيامة الزمن المفقود » ، إلا تنويعات على احزان ديوانه الأول « إيقاع الأجراس الصدئة » . وقد كان أمرا غير مألوف حقا أن يتصدى جندى شاعر لموضوع الحرب ولا نجد فيه اثرا للروح الملحمية التى تغرى المحاربين بالحديث عنها . على العكس من ذلك ، نجد فى بدر توفيق نفس تلك الحساسية المرهفة التى جعلته دائما يشعر بالفاجعة قبل أن يباهى بالانتصار . انظر إلى قوله فى قصيدة « الاشارة رقم ٦٢ »

SS

« دمرنا أهداف الخط الأول »
ثم الثانى والثالث
رفت اعلام النصر
الأعداء ارتدوا خلف الخط الرابع والعشرين
تركوا مؤنا تكفى جوع العالم
لابد لنا من خطف اسير نسأل فيه الغد
جرحانا خمس جنود ..
القتلى جندى واحد .
فى العام التاسع عشر
وصلت من قريته بضع رسائل
فى عصر وفاته :
احداها كانت من أمه
تسأل عن تاريخ العودة ! »

مأساة صغيرة وسط هذه البلاغات الحربية المبنية على المبالغات : هذا الفتى القروى المجند الذى لم يتجاوز عمره تسعة عشر ربيعا قُتِلَ فى إحدى هذه العمليات العسكرية ، وعصر وفاته وصلته من أمه رسالة تستفسر عن موعد عودته . هو طبعا لن يجيب على هذه الرسالة ، ولكن الذى سيجيب عليها هو ادارة الجيش .

ومثل هذا كثير فى « قيامة الزمن المفقود » وفى « رماد العيون » . وقفات انسانية لااكثر ولاأقل أمام موت بسطاء الناس فى معارك لايعرفون عنها شيئا وكأنهم جاءوا من المجهول ومضوا إلى المجهول . ومن وقت لآخر يطل وجه « مصر » أو وجه « القدس » أو وجه « ناصر » فى شعر بدر توفيق ثم يختفى ، ولا يبقى إلا الانسان : الانسان البسيط الضعيف الخالى من الدعاوى والادعاءات ، بل الانسان الخالى من الأحلام إلا شوقه إلى السلام ، لاالسلام بالمعنى الفلسفى ولكن بمعنى الهدوء الشامل الذى لاتميز فيه إلا القناعة بالوجود البيولوجى رغم أن بدر توفيق عاش فى عصر يموج بالصخب والايديولوجيات .

وربما كان هذا سر قوته وضعفه معا : قوته لأنه يذكرنا وسط كل هذا الصخب ، صخب الايديولوجيات ، أن للانسان قضية هى نفسه ، قضية كثيرا ماننساها لأنها قضية بسطاء الناس أو الجنود المجهولين . وهو مصدر ضعفه ايضا لأنه نشر فى شعر بدر توفيق جوا من الاغتراب عن الحياة نفسها . ولعله لم يجد مثلا على ضياع الانسان خيرا من سيرة الفدائى الفلسطينى « ياسر » الذى تحول إلى ارهابى بقوة بلاغة البلغاء ، كما فى قصيدته « كتابة على شاهد الحياة » :

« ازدحم النقاش حول مايثيره اختطاف
الطائرات
وحول ان السطو لا يفيد .
تضاحك الأحياء فى مجتمع الأموات ،
وبسمة أسفة كانت تدق الباب خجلانة :
الفقراء الكادحون يرفضون الكذب والمشاجرات
ويرفض المحاربون راية المساومات .
الموت واحد فقط
فكيف تصبح الحياة رؤية مبتذلة
أو حلبة تعقد لاستباقة المراهنات ؟

* * * * *

ياسر طفل السنة الأولى
يفرح فى افراحنا .. يسكت إن سكتنا ..
يبكى اذا بكينا .
ومثلما ينتقل الحديث للهو وللمغيبات
ينام ياسر الصغير وهو لا يدرى
بأن عشرين مضت من سنوات العقم والمجادلات
وان عشرين أخر
سوف تضل فى بحار الزمن الردىء
فأينا ياياسر المسىء ؟

* * * * *

ينقل الطفل البرىء
وجها جميلا مدهشا بين وجوه القوم
فتلهب النظرة وجهنا بسيف اللوم
وتحمل الأعوام من دار الرجا لمنزل القنوط
وفى لسان الفجر يحتج السكوت
فنحتمى بماتبقى من مقابر التاريخ وامجاد
الحضـــارات

* * * * *

SS

ياسر طفل السنة الأولى
سوف يتم ذات يوم عامه العشرين :
يومئذ ماذا نقول ؟

نحن إذن مسئولون بلغونا الكثير غير المسئول عن انحراف بعض الفدائيين إلى أعمال الارهاب . ولكن بغض النظر عن صحة هذا الظن أو عدم صحته ، تبقى القضية الأساسية فى شعر بدر توفيق انه بدأ منطويا ومنسحبا داخل نفسه وانتهى منطويا ومنسحبا ، ربما لأنه واجه الموت كثيرا إن لم يكن فى شخصه ففى رفقة السلاح الذين كانوا يتساقطون من حوله فى جبال اليمن وفى رمال سيناء . وليس من سمع عن الموت كمن رأى . ومع ذلك فليس من يتجول بين الموتى كمن يتجول بين الأحياء .

SS

٢٥

□ الشـــاعر العبـــوس

اليوم اتحدث عن شاعر من أهم شعراء الفوج الثانى من مدرسة الشعر الحديث فى مصر وهو محمد عفيفى مطر . وقد كانت بداياته فى الستينات ، نحو ١٩٦٢ وما كادت الستينات تكتمل حتى كان له مكان مرموق بين ابناء هذا الفوج الثانى رغم صعوبة شعره وغرابة صوته .. ومنذ السبعينات تعددت دواوينه فله حتى الآن (١٩٨٧) تسعة دواوين :

له حتى الآن ديوان « من دفتر الصمت » (دمشق وزارة الثقافة ١٩٦٨) و« ملامح من الوجه الامباذوقليسى » (بيروت دار الآداب ١٩٦٩) و« كتاب الأرض والدم » (بغداد وزارة الاعلام ١٩٧٢) و« الجوع والقمر » (دمشق اتحاد الكتاب ١٩٧٢) و« رسوم على قشرة الليل » (القاهرة ، أتون للنشر ١٩٧٣) ، و« شهادة البكاء فى زمن الضحك » (بيروت دار العودة ١٩٧٣) ، و« النهر يلبس الأقنعة » (بغداد وزارة الاعلام ١٩٧٥) ، و« يتحدث الطمى » (القاهرة مدبولى ١٩٧٧) ، و« انت واحدها وهى اعضاؤك انتثرت » (بغداد وزارة الاعلام ١٩٨٦) .

ويلاحظ أن محمد عفيفى مطر رغم كفاية انتاجه كما وكيفا ، ليس معروفا فى مصر بالدرجة الكافية شأن بعض ابناء جيله من ورثة الشعر الحديث ، أى شأن محمد أبو سنة وأمل دنقل وفاروق شوشة وفاروق جويدة .

وليس فى هذا غرابة ، فهو أولا شاعر من شعراء الخاصة لا يتجاوب معه وربما لا يفهمه إلا المثقفون ، وهو ثانيا قد نشر اكثر دواوينه خارج مصر فى دمشق وبيروت وبغداد فلم يتح لأحد فى مصر أن يتابع انتاجه زمنا إلا المتابعون للانتاج الأدبى فى المشرق العربى خلال زمن القطيعة العربية . وهو ثالثا قد غاب عنا بجسمه ورسمه نحو عشر سنوات بعد ان عطلت له السلطات المصرية فى ١٩٧٢ مجلته « سنابل » التى تجمهر حولها شعراء الرفض المصريون .

فمحمد عفيفى مطر إذن هو شاعر من شعراء الاغتراب أو الهجرة إلى داخل النفس أو إلى خارج الوطن ، بل هو كبير شعراء الاغتراب .

ومنذ البداية نقرأ لعفيفى مطر فندرك اننا بإزاء صوت جديد يغنى على مقامات العروض الجديد ولكن بمضمون وجدانى شبه فلسفى وبقاموس رمزى جديد . نقرأ له فى قصيدة « الدوامة » (١٩٦٢) فى ديوانه الأول :

دمى يفور بالصور
تسيل فيه افرع الشجر ..
دمى يفور بالزجاج والحصى
تسيل فيه من قياثر التراب غنوتان
أرى افتراق عالمين غير اننى سجين
دمى يريد أن يفر ضاحكا من العروق
أنا اريد أن افتت الرؤوس فى مفاصل الغناء
لأننى المفجع الوحيد فى مواسم الضحك
لأننى المغرد الوحيد فى حدائق البكاء
الشارع الممدود ريح
تيارها يهتز حول الأبنية
حملت عباءته رنينا فى ضريح
شهقاته دقت تمام الثامنة

وكنت اقف أمام هذا الكلام الغريب فلا أفهم منه شيئا كثيرا فهو مثل كلام الشعراء السيرياليين الاوروبيين الذين كنت أقرأ لهم ولا افهمهم كأنما الصورة الشعرية أو الفنية اللامترابطة فى أعمال اندريه بريتون أو بيكاسو أصبحت غاية تطلب لذاتها . ومع ذلك كنت أحس بأن وراء هذه الغابة أو هذا الاغراب المرفوض بعدا شعريا يستحق البحث عنه والغوص وراءه والصبر معه . ولا أدرى من أين كان عفيفى مطر يجيء بهذه الصور والتراكيب الغريبة ، ولكن ينبغى أن نذكر أن

SS

تلك كانت فترة ازدهار المدرسة الفينيقية فى الشعر العربى الحديث ، تلك المدرسة التى تجمهرت حول يوسف الخال وانسى الحاج وشوقى ابو شقرا وتوفيق صايغ ، وربما كان كاهنها الاكبر ادونيس ومؤسسها جبران خليل جبران .

ونظيرهم فى مصر بشر فارس وربما حسين عفيف . وعلى كل فهذه الغرابة تبدو أقل غرابة إذا ذكرنا أن عفيفى مطر فى هذه القصيدة كان يشبه قلبه بكأس من البلور تفيض بالنبيذ الأحمر وقد تهشمت الكأس فى قبضة الشارب « غالبا بفعل الشعر المسكر » . وهذا معنى فتات الزجاج التى تسيل مع الدم فى عروق الشاعر . ونحن هنا لسنا بعيدين كثيرا عن قول بشارة الخورى :

« لم يعد لى غد فافرغت كأسى ثم حطمتها على شفتيا » ، ولكن برموز السيريالية . وليس هناك من داع لاعمال المنطق فى هذه التراكيب الشعرية ، فافرع الشجر لاتسيل فى الدم ولكن تطفو عليه ، وإنما نحن فى عالم كالكاليدوسكوب الخرافى الذى تكدست فيه الصور التشكيلية دون ترابط أو مصداقية .

ومنذ تاريخ باكر (١٩٦٢) كان عفيفى مطر يفزع إلى دراساته الفلسفية ليستوحيها فى شعره ففى قصيدة « حديث من السبياديس » من ديوان « من دفتر الصمت » يقول :

امير على جوقة الريح عيناى من زرقة البحر
مابين عينى تمشى الشموس
جناحاى ظل على الأرض يقتات من فيئه المتعبون
ولكننى امنح الريح قلبى الحزين
فتغتاله الاغنيات الحبالى
ويسود فى القلب ضوء الشموس

صريع انا فى يد الحزن والمقت .. لكننى لااحب القبور
وسقراط قد باعنى للجنون
تغنى لى الأرض .. امشى شريدا خلال الحوار
ولااستطيع الرجوع
سأمضى وحيدا إلى أى ركن ، واقتات من ضجر البحر ..
من غمغمات الحوار .

وامشى إلى داخل الأرض ، ارتاح فى ظل كوخ من العشب ،
عيناى لا تغمضان
وماكدت امضى إلى الباب حتى وجدت الأمهات والآلهة

يديرون كاساتهم بالنبيذ الالهى
قالوا : تفضل ..
أنا لا احب النبيذ ..

بمنفاى فى آخر الأرض لا تعبر الريح بين الزروع ويهتز
حبل الردى فى شواشى الفروع
فامضى بعيدا عن البحر
وياضجة البحر ، ياوجه سقراط .. فى القلب قيثارة الموت ،
فى العين دمع الوداع .

انا كنت ياقاتلى فى اثينا
إلها صغيرا ، على مفرق الغار ، امشى على بركة من دماء
وقد اخرستنى الغباوات اذ تلبس الدرع تمشى بظل السيوف
وفى أعين الجند لا اعشق الصمت والموت
اجثو إليك
فاطلق من الصدر قلبى الصغير
ليبكى اثينا ، ويسخو له البحر فى عنفوان العناق الأخير .

هذا هو السبياديس فى شعر عفيفى مطر . أما السبياديس فى التاريخ (٤٥٠ – ٤٠٤ ق فقد كان قائدا اثينيا عبقريا نشأ تحت وصاية بريكليس عاهل اثينا وتتلمذ على سقراط وكـ اصدق اصدقائه وأخذ عنه اتجاهه إلى التوحيد وتشككه فى الوثنية وتعدد الآلهة .

وقد كان السبياديس من غلاة الحزب الديمقراطى فاقنع الأثينيين بإقامة تحالف مع ار وغيرها من دويلات اليونان ضد اسبرطة ، وكان من دعاة التوسع الاستعمارى فاقنعهم بتجهي تحت قيادته لفتح صقلية ، وخرج إليها باسطوله عام ٤١٥ ق . م .

وما أن بلغ السبياديس صقلية حتى استدعته اثينا لمحاكمته بسبب ما نُسِبَ إليه من تحطيم الالهة هرميز وغيره من آلهة اليونان فى اثينا قبل سفره ومن تدنيس مقدساتهم فلجأ السبيادي اسبرطة . وهناك نجح فى إقناع الاسبرطيين بأن يبعثوا بقائد اسبرطى إلى سيراكيوز عاصمة ص وبأن تحتل حامية منهم موقعا فى اتيكا ، وهى الدويلة التى كانت اثينا عاصمة لها . ونجم عن السبياديس إلى اسبرطة وخروجه إلى ايونيا فى مهمة قتالية لها أنه اثار حلفاء اثينا عليها . ولكنه ما خسر ثقة الاسبرطيين ففر إلى تيسافيون . وحاول أن يجرى انقلابا فى اثينا بإشعال ثورة فيها كبار رجال المال فيها وبدعم من الفرس ليستولى على مقاليد الحكم فيها .

وعينه الاثينيون قائداً فى الاسطول الاثينى فى بحر ايونيا وفى بحر مرمرة حيث انتصر انتصارات حاسمة فى عدة معارك عام ٤١٠ ق . م . وعاد إلى اثينا فى عام ٤٠٧ ق . م . ودخل اثينا فى موكب نصر ليس له مثيل ولكن اعداءه السياسيين فى اثينا تألبوا عليه ، واغتنموا فرصة هزيمة احد اتباعه فى احدى المعارك عام ٤٠٦ ق . م . فأثاروا عليه الجماهير وانسحب السبياديس أمام الغضب العام عليه إلى فريجيا على ساحل الاناضول وهناك أرسل له الاثينيون من اغتالوه فى منفاه . وقد كان السبياديس موهبة عسكرية فذة تجلت عبقريته فى السياسة والقتال وهو بعد فى الثلاثين من عمره ولكنه جر الخراب على اثينا بانانيته وشهوته للسلطة المطلقة وقد انصفه المؤرخ اليونانى العظيم ثيوسيديد بقوله ان محنته كانت فى ابناء وطنه الذين تنكروا له فى كل منعطف حاسم بسبب حزبيتهم المدمرة التى مزقت اشلاء اثينا ، ولولا تفرقهم ودسائسهم المستمرة لبنى لاثينا امبراطورية اجتمع فيها العقل والسيف معاً .

ألا يذكرنا كل هذا بأشياء كانت تحدث فى مصر قبل ١٩٦٢ ؟ أنا لا أظن أن عفيفى مطر كان يريد أن يحدثنا عن السبياديس قائد اثينا المغوار الداهية الذى اجتمعت فيه صفتا الحاكم المثالى عند افلاطون ، وهما الملك الفيلسوف . إنما أظن انه كان يرسم لنا صورة جمال عبد الناصر كما كان يتخيله : محطما للاوثان عاشقا للمجد والسلطة مخططا لتوحيد أمة اليونان ، وكان يمكن أن ينجح فى توحيدها لولا أخطاء بعض معاونيه وتألب المتحزبين عليه .. يخيل إلىَّ أن عفيفى مطر يحدثنا عن مغامرتنا السورية وما انتهت إليه من بوار .

وبعد هزيمة ١٩٦٧ يفزع عفيفى مطر مرة اخرى إلى رموزه الفلسفية اليونانية . فإذا بصورة البطل المغتال تختفى وتحل محلها صورة البطل المنتحر وهذا هو الفيلسوف اليونانى امباذوقليس . وقد كان امباذوقليس (نحو ٤٩٣ — ٤٣٣ ق . م .)متعدد المواهب ، فقد كان طبيبا ومشرعا ونبيا أى عرافا كما كان يقول القدماء ومعلما أو استاذا. كذلك كان فيلسوفا وعالما وشاعرا وخطيبا وسياسيا ومشتغلا بالكهانة ومدعيا للقدرات الخارقة وعمل المعجزات فطبقت شهرته الآفاق . وقيل عنه انه كان من اتباع مدرسة فيثاغورس . وكان زعيما ديمقراطيا وروى عنه أنه عرض عليه التاج فأبى أن يكون ملكا ، ثم نفى إلى البلوبانيز . وكان أهم ما نظمه امباذوقليس شعرا قصيدتين : احداهما « عن الطبيعة » والثانية عن « التطهير » وهما من خمسة آلاف بيت ، ولكن لم يبق من الاولى إلا ٣٥٠ بيتا ومن الثانية إلا ١٠٠ بيت . وقد تجمعت حول وفاته روايات أو اساطير فقيل انه صعد إلى قمة جبل اتنا فى صقلية ، والقى بنفسه فى فوهة بركان اتنا الشهير ليتحد بعناصر الطبيعة الأربعة ، وهى النار والهواء والماء والتراب ، وهى العناصر الأولية التى كان يقول فى فلسفته أن الكون مكوَّن من اتحادها .

وفى فلسفة امباذوقليس ان اتحاد العناصر الأربعة فى الكون وانفصالها يتم بموجب مبدأين اساسيين هما « الحب » اوالتجاذب « ايروس » والكره « بوليموس » أو التنافر والشحان والصراع

والتضاد . وقد بدأت الخليقة بانفصال العناصر « ابتداء بالنار والهواء » وكانت تدور حول الأرض الكروية نصف كرة من النور ونصف كرة من الظلام فنتج عنهما النهار والليل . وقد اتخذت قصة انتحار امباذوقليس فى فوهة بركان اتنا سبيلها إلى الأدب العالمى كما فى القصيدة الدرامية للشاعر الانجليزى الكبير ماثيو ارنولد « امباذوقليس فوق اتنا » (١٨٥٢) حيث قال عن هذه العناصر : « كل شيء فينا يعود إلى حيث جاء : اجسادنا إلى التراب ، ودماؤنا إلى الماء ، وحرارتنا إلى النار ، وانفاسنا إلى الهواء » ولا يبقى منا بعد الموت « سوى لهيب الفكر الآكل ، سوى العقل العارى القلق ! لى أبد الآبدين ! » هو وحده الذى يعيش بعد الموت ويعود إلى الكل العظيم . إلى روح الوجود ، أى إلى الله كما نقول نحن فى أديان التوحيد ، وبهذا تكتب له بالتناسخ حياة جديدة وهو المقابل الوثنى للبعث فى أديان التوحيد : يكتب البعث للروح بعودتها إلى الله ، روح الوجود .

فماذا قال عفيفى مطر حين استدرجنا إلى هذه الفلسفة الانتحارية فى ديوانه الثانى « ملامح من الوجه الانباذوقليسى » (١٩٦٩) بعد هزيمة ١٩٦٧ ؟

اتهم الظلمة والأضواء
والصحف الغبية الاجيرة
والكتب التى تولد فى المخادع الغربية
والأعين الشاخصة الرمداء
إذ ترقب النملة فى السماء
لكنها لا تنظر الأرض التى تحفل بالجريمة
اتهم الساعة إذ تدور
والشمس لم تطلع على سقوفنا
والأرض ماتزال واقفة
اتهم القضاة والقاعة إذ تغص بالشهود
اتهم البيارق المرفوعة
والسيف والجنود
اتهم البرىء والمحسن والمسىء
اتهم الاشاعة
والشارع الذى يغص باللذائذ الممكنة الممنوعة
من قبل أن اقفز فى فوهة البركان
اتهم الانسان
لأنه منسحق ممتلىء بالشحم والهوان

ss

ممتلىء بالضحك الجبان
ممتلىء من كتب التبرير والكهانة
بالرعب والخيانة

« من قبل أن أموت
اتهم السكوت
اتهم السكوت
اتهم السكوت »

فهل رأيت عبوسا أشد من هذا العبوس ؟

هذه الأفكار الانتحارية تذكرنا بموقف نصار عبدالله حين حاصرته الاحزان الخاصة والعامة بعد هزيمة ١٩٦٧ . ومع ذلك فانسحاب عفيفى مطر ليس مجرد انطواء على النفس أو مجرد اغتراب عن آمال معاصريه وآلامهم شأن الشعراء المهزومين وليس مجرد رفض لكذب الحياة فى زمان معين وفى مكان معين ، وإنما هو قد تجاوز ذلك إلى رفض الحياة الانسانية جملة بل وربما إلى رفض الوجود جملة بكل مافيه من خير وشر ، كأنما الخليقة قد صاغتها يد شيطان رجيم . انه الحطيئة يهجو الكون كله وهو ماكان كارلايل يسميه « النفى الأبدى » بمعنى الإنكار الأبدى .

وليس من شك فى أن عفيفى مطر كان مطالبا بأن يلتمس مثل ماتيو ارنولد عالم الصفاء بالعودة إلى « الكل من حوله ، تلك العودة التى كان يبشر بها جوته وعامة الحلوليين بين الأحياء ولا يتنبأ بها للأموات وحدهم . وربما كان من حق عفيفى مطر الانسحاب من دنيانا والهرب من مواجهة الحياة وهمومها وأن يتحدث عن كراهتى للعالم المرير » — ولكن ترى هل من حقه أن يتحدث ولو على لسان امباذوقليس عن « احتقارى للبشر الفانين فى جوارى .. وللحياة بعدما تعكرت بالأوجه المجدورة الملوثة » أو أن يقول :

« يؤلمنى تجسـدى
تخوننى الدماء فى يدى
تقتلنى فضيحة اللغة
تصلبنى شراسة احتقارى
للبشر الفانين فى جوارى »

« الكراهية » نعم . أما « الاحتقار » فلا . لأن الاحتقار فيه درجة من درجات التأله ، كأنما عفيفى مطر من طينة غير طينة البشر . وعفيفى مطر نفسه يعرف ماعرفه امباذوقليس ، وعامة المتشائمين من قبل ، أن جرثومة الفساد ملازمة للكون داخل الزمان والمكان . ولأنه يؤمن بالتناسخ

SS

نراه يحلم بالأفول الأبدى فى فردوس من ظلمة بلا نهاية ولا تخوم ، وبالتالى خالية من لعنة التجدد :

كـورس :

لا تبتئس يا أيها المقتـول :
فالشـمس فى مناسـك الافول
تموت فى طقوسـها الفصـول !
لا تبتئس فالعود فى الوصـول

صـوت :

العود لعنتى المؤبدة
والريح خطوتى المقيدة
يا لعنتى إذا ولدت فى شريعة الجسد
يا لعنتى إذا اسكرنى تجدد الخليقة
وعدت فى طرائق الطفولة المبددة
فاغتلت ذكرياتى ، وانتسخت معالم الطريقة !

ألا ترى معى أن هذا الشعر رغم كل مافيه من تشاؤم وجهامة ، من أجمل مانظمه شعراء المدرسة الحديثة بجميع افواجها ؟ وألا ترى معى أن عفيفى مطر ركن ركين من اركان هذه المدرسة بجميع طبقاتها رغم اغترابه عنا فى عالمه الداخلى وفى تجواله الفلسفى المستمر بين الكون والفساد ؟ ولولا اسرافه فى تجديد رموز الشعر بالقلق الدائم فى التعامل مع اللغة والمعانى لما قامت بينه وبيننا – نحن البسطاء – هذه الحوائل التى تحجب كلياته الميتافيزيقية عن ادراكنا الجزئى الذى لا يفهم إلا ماتفهمه الحواس . لقد وجد عفيفى مطر اللغة غابة من الرموز ، فأراد بخياله المبدع أن يجدد كل أوراق الغابة دفعة واحدة وأن يصبغها بألوان غير مألوفة للعين المجردة التى لا ترى إلا خضرة الربيع والحطب اليابس فى زمهرير الشتاء . وحين تقمصته روح امباذوقليس تجاوز فيلسوف اليونان فى تشاؤمه وطلب التوحد لا مع العناصر الأربعة ولكن مع الروح المطلق الذى كان فى الكون قبل الحلول ولكن بدون حلول .

SS

٢٦

□ في السـرياليـة المصـرية

كلما قرأت لبعض الشعراء الرمزيين كنت اسأل نفسى : هل الشعر أداة من أدوات تعذيب البشر ؟ ومن هؤلاء الشعراء الرمزيين الذين كلما قرأتهم شعرت بالاجهاد الشديد ، الشاعر محمد عفيفى مطر . ومع ذلك فقد كنت أجد بعد كل عناء متعة خاصة ، لعلها متعة الكشف أو لعلها متعة اقتحام الصعاب .

خذ مثلا ديوانه « كتاب الأرض والدم » (١٩٧٢) ، تجد فيه قصيدة « يوميات رجل يدعى الجنون » وهى تقول :

« هذه الأرض التى كانت قرارى وانتظارى
بين ثدييها مشت شمس النهار
خبزت من صهدها قمحا وازهار انتحار
لبست برقعها الأسود
(من خوف وعار وانكسار)
دخلت وانكمشت فى عقر دارى
ثم صارت جثة ترقد مابين جدار وجدار .. »
« كلما دقت يد الظلمة بابى
خفت أن تطلع من جوف التراب

حمحمات من خيول الجوع أو رعد الظمأ »
« كلما دقت يد الحارس بابى
خفت أن يطلقنى تحت النهار فأرى فوق الصوارى
جسد النهر القتيل
حاجزا بينى وبين الحلم والشمس التى
أخلقها منى شعاعا فشعاعا »

« اسمع النهر يغنى باكيا : ...
أيها الحارس
(ياإبن اللئيمة
كدت أن أخلع عن وجهى القناع) :
قل لمولاك لكى يطلقنى قبل الشتاء
ربما أطفأت الريح جحيما فى الدماء
قل له أن يفتح السقف وأن يمنحنى
سنبلة تطرح فى نهر القمر
قل له : يمتلىء الرأس حنينا وكآبة
فاقطع الرأس وأدرجه بتابوت السحابة
(علنى أصرخ فى الرعد الدفين المتكلم
وأرى حنجرتى تسقط فى الأرض حريقا
أو تواشيح دماء)

هذه القصيدة التى نظمت عام ١٩٦٨ ، تبدو لأول وهلة نوعا من الهذيان بسبب مجازاتها الغريبة واستعاراتها المعقدة وصورها المضطربة ، ولكنها فى حقيقة الأمر ذات معنى مفهوم لمن درس شعر عفيفى مطر ، فهى تعليق على نكسة ١٩٦٧ . فالأرض التى يتحدث عنها الشاعر فى مطلع القصيدة هى أرض مصر التى « لبست برقعها الأسود من خوف وعار وإنكسار » بعد هزيمة ١٩٦٧ وتكومت كالجثة فى غرفة الشاعر والنهر الذى يتحدث عنه هو نهر النيل ، وهو يراه قتيلا معلقا فوق الصوارى ، أو بتعبير أدق جريحا ، فالقتيل لا يبكى ولا يغنى ، يحجب عن عين الشاعر أحلامه بضياء الشمس الذى ينسجه قلب الشاعر برجاء الانتصار . كذلك واضح فى هذه القصيدة أن الشاعر تراوده باستمرار الأفكار الانتحارية ، وهى بمثابة « لايتموتيف » أو صيغة متكررة فى أكثر شعره .

ومن يتأمل هذه القصيدة يجد فيها بعض المفاتيح الرئيسية لشعر عفيفى مطر ، وفى مقدمتها أنه يلبس الأقنعة . وهو هنا يحذرنا بأنه « يدعى الجنون » ، أى يلبس قناع المجنون . والأرجح أن هذا

التخفى الدائم وراء الأقنعة هو سبيلنا إلى تفسير هذا الاغراب المستمر في تعبيراته ، وكأنه يريد دائما أن يخفى معانيه داخل قشرة من داخل قشرة ، شأن من يخشى العقاب الأليم لو افتضحت مكنونات نفسه .

ولذا نجد أن مجازاته واستعاراته وكناياته معقدة وكأن فيها طرفا ثالثا خفيا ، أو كأنها ناقصة دائما في « المعادل الموضوعى » كما أن الأوصاف فيها لا تنطبق على الموصوفات والأفعال لا تصدر عن فاعليها : فنرى جسم النيل القتيل معلقا « فوق الصوارى » ونسمعه يصرخ فى الرعد « الدفين » ، ونرى حنجرته تسقط فى الأرض « حريقا أو تواشيح دماء » وهو يشتاق إلى « سنبلة تطلع فى نهر القمر » ، كلها تراكيب غير مألوفة تجعل قراءة عفيفى مطر عملا شاقا وغير مأمون النتائج .

وأنا لست من دعاة الوضوح المبتذل فى الشعر . وقديما كانت العرب تقول : القارىء أو السامع يسأل الشاعر : « لماذا لاتقول مايفهم ؟ » فيجيبه الشاعر قائلا : « ولماذا لا تفهم مايقال ؟ » وهى قضية ليس هنا مكان مناقشتها لأنها فى صميم فلسفة الفن وعلم الجمال .

ولست أزعم أن عفيفى مطر دائما ملك الغموض ، فإن له قصائد غاية فى الوضوح ، بعضها يعبر عن احساسه بنكسة ١٩٦٧ بلغة صريحة مباشرة تذكرنا بقصيدة نزار قبانى المشهورة « هوامش على دفتر النكسة » ، بل وهناك مايوحى بأنها مستوحاة منها على سبيل المعارضة . ففى قصيدة « هوامش على سفر الداخل » المنظومة فى ١٩٦٩ فى قمة حرب الاستنزاف ، نسمع عفيفى مطر يقول :

« تعليمنا من أول الصبا حتى إحالة التقاعد
شحذ لملكات الحرص والمساومة
نفتن فى استغفال جارنا فى قبضة من الملح
وعلبة من الثقاب
نعرف من طبائع النمل ومن طقوسنا الكليبة
كيف نوارى وجهنا الأجرب كى نأخذ بالمجان
دخينة أو كوبة من الشراب
نظل عمرنا نحلم بالسفر
إلا بلاد النفط والجمارك المفتوحة
والرؤوس الفارغة المحشوة
بالرمل والملوحة
والشبق الغبى والمراهم الجنسية .. »

« فى الليل .. كان سجان الرياح والزنزانة
مسقوفة لسقط الأحزان
ياأيها السجان
امنحهم « علاوة دورية »
احكم رتاج البيع والشراء
حتى يصير درهم الزيت وقطعة الصابون قضية .. »
حين قتلت (فى زمان الحرب) عافت الرمال جسدى
أسلمنى نهارها القائظ غيلة للدرك الليلى
ساءلنى :
ياأيها الجندى
كيف رجعت حافيا ممزق السترة
وأنت والأسرة
لستم كفاء زوجين من الأزرار ! »
حين وضعت تحت إبطى جمجمتى
تلقفونى ساعة فساعة
وعلقوا على صدرى شارة الشجاعة
وأولموا ولائم الاذاعة
وجففونى فى قصائد الشعر
وصرت فى مأتم الربوع
إشـاعة .. »

وهكذا الأمر فى بقية قصائد « كتاب الأرض والدم » المنشور فى بغداد فى ١٩٧٢ رغم أن كله من حصاد هزيمة ١٩٦٧ . وبعض هذه القصائد يجرى فى سلاسة ويسر ولكن بعضها الآخر يعود إلى التعقيد والتركيب والإسراف فى إستيلاد صور الخراب .

ومهما يكن من شيء فالملاحظ على « مراثى » الهزيمة عند عفيفى مطر أنها لم تتجاوز مرحلة نهش النفس وتمزق الثياب ولطم الخدود الذى كنا نفعله جميعا لسنوات قليلة حتى بدأت حرب الاستنزاف تجدد الأمل فى وثبة أخرى من وثبات القادرين . فكأنما الهزيمة كانت مصابا شخصيا لهذا الشاعر الغاضب العبوس .

كذلك نلاحظ أنه عزف تماما عن البحث عن الحلول التى يمكن للنفس أن تجد فيها سلامها كما فعل صلاح عبدالصبور فى دراماته الشعرية التى ترجم فيها الحزن الخاص والمرارة الخاصة إلى حزن

عام ومرارة عامة ، بل وإلى أمل عام فى أن يقتل القرندل السمندل المخادع ويخلص الأميرة المنتظرة من شراكه .

وبالمثل فإن عفيفى مطر فعل مافعله نصار عبدالله وهو أنه ظل حبيس بكائياته الممرورة ولم يخرج منها إلى ملحمية أمل دنقل الذى لبس دروع المقاتل فى حرب البسوس وصرخ فى الأفق على مدار الأرض : « لاتصالح » ! كذلك لم يفعل عفيفى مطر مافعله أحمد حجازى عندما استجمع شجاعته وأعلن للعالمين أنه كان يعيش فى وهم عظيم ، أو مافعله نزار قبانى حين قلب الموائد على الجميع .

هذا الانسحاب إلى داخل الذات لم يكن عند عفيفى مطر وليد إنكسارة ١٩٦٧ ، بل كان جزءا من طبيعته تجلى فى شعره منذ أن بدأنا نقرأ له فى ١٩٦٢ . وديوانه « الجوع والقمر » (دمشق ١٩٧٢) ، ليس إلا مجموعة من قصائد شبابه الأول فى أوائل الستينات قبل أن تتجمع كل هذه الأعاصير القومية . ومثله ديوان « يتحدث الطمى » (مدبولى ١٩٧٧) ، أكثره من تلك الفترة البعيدة .

وأنا حين أقرأ شيئا لاأفهمه لاأخجل من الاعتراف بعجزى عن الفهم . وهكذا حين أجد عفيفى مطر يسمى أحد دواوينه « النهر يلبس الأقنعة » (بغداد ١٩٧٦) أقول أننا عدنا مرة أخرى إلى هذيان الشعراء . فأية أنهار هذه يمكن أن تلبس الأقنعة ؟ الشاعر ، نعم ، أما النهر فلا .

ونحن نعرف أن النهر والطمى من الصور الأساسية فى شعر عفيفى مطر ولكن سواء أكان النهر النيل أو دجلة أو الفرات أو بردى أو بانياس فالصورة المستحيلة تبقى مستحيلة مهمة تغيرت الأوطان .

وحتى لو كان الشاعر يتقمص شخصية النهر ، أو على الأصح جموع الشعب المتدفقة كأمواج النهر ، جائز فى قاموس عفيفى مطر الشعرى ، فنحن لا نزال فى عالم اللامعقول الذى جعل عفيفى مطر يقول فى « الوشم الرابع » : « هل أنت تحلم فالشمس طالعة فى صراخ المواويل والنهر يختبىء يتكلم تحت سريرك والنوم بوابة تتدفق منها مواريثك الصامتة ؟ »

والحق أن ديوان « النهر يلبس الأقنعة » يشتمل على مونولوجات داخلية يدور أكثرها حول موضوع غيلان الدمشقى ، وهو أحد شهداء الفكر الدينى فى التاريخ الاسلامى ، ازدهر أيام عمر بن عبدالعزيز الذى عينه لرد المظالم والأموال المغتصبة (كما نفعل نحن الآن مع المدعى العام الاشتراكى) لما ذاع عنه من التفقه فى الدين والقوة فى مطاردة الظالمين . وقيل عنه إنه كان مصرى الأصل حتى أن ابن قتيبة كان يسميه « غيلان القبطى » ، ودخل الاسلام وتفقه فيه ونشأ فى مدرسة السُّنَّة التى تؤمن

بالجبر ، أى أن الانسان مسيَّر لا مُخيَّر ، وهو المذهب الذى كانت تدين به الدولة الأموية وتؤسس عليه أركان الحكم فيها لأنه كان يعطى العصمة للخليفة ويرفع المسئولية عن الطبقة الحاكمة .

ولكن غيلان الدمشقى الذى كان يتبنى قضايا المستضعفين فى الأرض ، لم يلبث أن ثار على مذهب الجبر فى سبيل العدل والتوحيد وسار سيرة المعتزلة بل قيل انه كان له أثر بليغ فى فكر واصل بن عطاء مؤسس مدرسة المعتزلة التى كانت تنادى بخلق القرآن وبالعدل والتوحيد وبحكم العقل وباختيار الانسان ومسئوليته عن أعماله . وقد وصفه ابن الحنفية « بأنه حجة الله على أهل الشام ، ولكن الفتى مقتول » . وقد كان . فقد أباح الامام الأوزاعى ، فقيه أصحاب الجبر ، دمه فأعدمه هشام بن عبد الملك عام ٧٢٧ ميلادية .

وديوان « النهر يلبس الأقنعة » يبدأ بوصف مشهد محاكمة غيلان الدمشقى ، حيث كان المدعى العام ملاك الظلم الذى يسميه عفيفى مطر « ظلمائيل » و « مأساة غيلان الدمشقى » ليست دراما على غرار « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور ، وإنما هى سلسلة من المونولوجات الداخلية التى يتقمص فيها الشاعر شخصية شهيد المعتزلة . والبداية جميلة ويسيرة . يقول الفقيه المتهم بالزندقة فى مجمع الأشباح من قضاة وسجانين وبصاصين وشهود زور :

« أقبل الموت (الذى كان صديقى فى رؤى الرعب القديم
وانتظار الزمن الطالع كالزهرة من فوضى السديم) .
أقبل الموت بوجه وقناع ضمنى وهو يغنى بالوداع
لزمان اليأس بالأندلس
(جاءك الرعب إذا البرق رمى
رمحه بين الضحى والغلس
فأحال الصمت نارا ودما
آه ياليلا زجاجى العيون
اطفئى الآن عيون الحرس
علنى أهرب فى نعش الجنون
هرب الطين بجذر النرجس
أو أرى الشعر الخرافى الظنون
جال فى النفس مجال النفس
سدد السهم فأصمى إذ رمى
طائر الخوف وعصر العسس
وأحال البرق أطلال الحمى

بئر نار فى هشيم اليبس) »

هذا المونولوج السائغ يقول الشاعر متقمصا شخص غيلان الدمشقى وهو يتأهب لملاقاة حتفه ، وهو تنويع حزين على : « جادك الغيث إذا الغيث همى يازمان الوصل بالأندلس » ولكن هذه الشفافية تختفى كلما انتقلنا من وشم إلى وشم حتى الوشم الرابع الذى يطبعه النهر على خرائط الجسد كما يقول الشاعر ، وهو ينتهى بعرس الدم ، أو بدم غيلان المسفوح . تتعقد الرموز وتتشابك وتنساب وتتداخل فلا يبدو لها أول ولا آخر كأمواج النهر الدافق فى تيار الوعى أو اللاوعى شأن شعر السرياليين ولعل هذا ماقصده عفيفى مطر بقوله « النهر يلبس الأقنعة » ، بمعنى « الشعر يلبس الأقنعة »

ومن المهم أن نذكر أن عفيفى مطر فى ديوان « النهر يلبس الأقنعة » ، وهو منظوم فى السنوات الخمس من ١٩٧٠ إلى ١٩٧٥ ، لم يكتف بمأساة غيلان الدمشقى ، بل ختم ديوانه بمتحف من شهداء الفكر فى التاريخ العربى سماه « ١٩٦٨ » ، وكأنما « مواريثه » كما يسميهم هم هذا النهر المختبىء تحت سريره متدفقا خلال بوابة النوم حاملا جثث القتلى من الفلاسفة والشعراء :

« أصدقائى امرؤ القيس علقمة الفحل والنفرى
الغريب المشرد بين قرى مصر والبصرة ،
السهروردى زوج ابنتى
وأنا طالب الثأر من قاتليه وممن يعيدون تطويقه
ياالحصار المعاصر والأسئلة .. اسمعونى
فهل لغة تشعل النار فى حطب الشعر .. هذا هو
النفرى المشرد فى لغة الخطباء يولول فى وحشة
السحر يصرخ فى صحراء الكلام ويكسر قفل الينابيع
يدخل فى مدن الحاكمين يقيم المتاريس ينشىء
كوميونة من قشعريرة الرفض والأسئلة »

وهكذا يفتضح جزء من سر الشاعر محمد عفيفى مطر . لقد وجد دارس الفلسفة نفسه بين من درسهم من فلاسفة الأفلاطونية الحديثة ومن الفلاسفة المتصوفين من أصحاب مذهب الحلول أو وحدة الوجود كما يسمونها أى حلول الله فى الكون وفى الانسان ، تلك الزندقة فى الفكر الاسلامى التى جرت على دعاتها الدمار ، فانتهت بصلب الحلاج والفتك بالسهروردى المقتول وتشتيت النفرى وابن عربى صاحب « الفتوحات المكية » المصادر من كل فكر رسمى حتى الآن .

ومن يقرأ « الطواسين » للحلاج أو « المواقف والمخاطبات » للنفرى يستطيع أن يعرف من أين

جاء عفيفى مطر بلغته الغريبة هذه . فهو لم يكن بحاجة إلى أدونيس ومدرسته فى الشعر العربى الحديث رغم تأثره بها ، لكى يهتدى إلى كل هذا الاغراب فى التعبير والفكر والشعور .

ولماذا بدأ عفيفى مطر ملحمته السريالية بغيلان الدمشقى وختمها بأحداث « ١٩٦٨ » ؟ لأن ثورة الطلبة على عبد الناصر فى ١٩٦٨ نتيجة لهزيمة ١٩٦٧ اتخذت فى وجدانه أبعادا مقدسة عبر عنها فى أناشيد « ١٩٦٨ » التى ختم بها ديوانه « النهر يلبس الأقنعة » حيث يصور الجموع الثائرة فى جامعات مصر تصويره لنهر متدفق يكتسح تياره كل سلبيات المجتمع المصرى التى أدت إلى الكارثة ، ويصوِّر شهداء الفكر الاسلامى على أنهم أنبياء العهد الجديد ولكنهم أنبياء مهزومون برصاص شعراوى جمعة : « هذه قبة الجامعة : هبط الليل .. فالتف حراسها للهجوم المباغت » :

« اهدموا واهدموا واهدموا
نزل الله فى جسد الشعب – لما استوى فوق عرش
المجاعات – ينفخ فيه السنابل –
والغضب المتأجج نحن له أنبياء ، مصاحفنا تنزل من شهوة الماء . اهدموا واهدموا . »

وهكذا حاول عفيفى مطر ما حاوله صلاح عبد الصبور من قبل حين جعل من الحلاج زعيما للمستضعفين فى الأرض وفسر بذلك مأساة النفرى « يقيم المتاريس وينشىء كوميونة » فى الجيزة . نحن فى « ساحة الحلم والخلق ، والحلم مركبة الحضرة الشاملة » . « والسهروردى والنفرى يخطان / فوق الحوائط والصحف الجامعية طير الكلام المفاجىء » بالشمس والريح » والكحل مشتعل فى عيون الصبايا » بوحشية الحب والثورة المقبلة »

فهل عرفت الآن لماذا فشلت ثورة الطلبة عام ١٩٦٨ ؟ لأن المثقفين انفصلوا عن الجماهير وانسحبوا إلى الماضى البعيد ، وخرجوا من سياق القرن العشرين ، وذهبوا يستلهمون تراثا عظيما حقا فى عالم الفكر ، ولكنه لا يطعم فما ، ولا يبنى بيتا ، ولا يحرث أرضا ، ولا ينشىء مصنعا ولا يجيش جيشا ولا يصلح نظاما ، ولأنه يحتفل بالتصورات أكثر من احتفاله بحقائق الحياة .

فليس غريبا إذن أن يزداد انطواء عفيفى مطر على ذاته فى ديوانه الأخير : « أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت » (بغداد ١٩٨٦) ، وليس غريبا إذن أن يصبح سجين عالمه الداخلى .

٢٧

□ شـــاعر وشـــاعرة

ارجو ألا اكون قد اثقلت على القراء بكثرة الحديث عن الشعراء المحدثين ، فليكن حديثى اليوم ختام الكلام عن الشعر مؤقتا وإلى حين قريب . فلازال فى قضية الشعر المصرى منذ ١٩٦٧ كلام كثير يتبغى أن يقال ، فلتكن لنا عودة إلى هذا الموضوع بعد أن ينكسر هجير الصيف .

فلنقل أن جوهر ماطرحته من رأى فى هذا الموضوع هو أن هزيمة ١٩٦٧ قد مهدت الأرض لتراجع مدرسة الالتزام فى الأدب واحلت محلها مدرسة الاغتراب أو الانسحاب أو الانطواء على النفس ، سمها ماشئت من الأسماء .

وقد تجلى هذا الاغتراب فى شعر الشعراء اكثر مماتجلى فى بقية الأنواع الأدبية .

وكلمتى اليوم عن شاعر وشاعرة لهما وضع خاص فى شعرنا الحديث لأنهما وقفا معلقين بين القديم والجديد . أما الشاعر فهو فاروق شوشة ، وأما الشاعرة فهى ملك عبدالعزيز وسأبدأ بملك عبدالعزيز لأن حضورها الشعرى كان سابقا على حضور فاروق شوشة .

فملك عبدالعزيز بدأت تتفتح ملكاتها الشعرية حتى قبل زواجها من الناقد الكبير الدكتور محمد مندور فى ١٩٤١ ، وهى لاتزال طالبة بجامعة

القاهرة فى العشرين من عمرها . وملك عبد العزيز صاحبة خمسة دواوين هى : « أغانى الصبا » (دار المعارف ١٩٥٩) ، و« قال المساء » (الدار القومية ١٩٦٦) ، و« بحر الصمت » (دار الكاتب العربى بدون تاريخ) ، و« ان المس قلب الأشياء » (هيئة الكتاب ١٩٧٤) و« اغنيات لليل » (هيئة الكتاب ١٩٧٨) .

ورغم تعدد دواوينها فملك عبد العزيز شحيحة فى شعرها . ولا غرابة فمن كانت رفيقة حياة مناضل مثل محمد مندور ، قضى عنفوان رجولته فى مقاومة الطغيان السياسى والاجتماعى والدفاع عن العدالة الاجتماعية والاقتصادية ، لم تكن لتجد الحياة دائمة سلسة رخية ، أو تجد البال قلقا بالهام الشعراء . فقد كان لديها من قلق الحياة شىء كثير . ولا يبدو ان فى شخصية ملك عبد العزيز بركانا مكظوما يهدد دائما بأن ينفجر ويملأ الدنيا حمما ، فقد كنت دائما أرى لغزها فى وجهها الهادىء دائما أبدا كوجه الجوكندا حتى فى اقسى الملمات ، كأنه وجه بحيرة عميقة ساكنة حمتها الجبال المحيطة من الأعاصير الهائجة .

ولا أظن أن فى ديوانها الأول الذى تنتمى اكثر قصائده إلى أوائل الأربعينات شيئا مما يخلد به الشعراء ، ومع ذلك فهو مدخل هام لمعرفة خصائص تكوينها الأدبى . فمن ديوان « أغانى الصبا » نستطيع أن نرى أن ملك عبد العزيز نشأت فى التقاليد الشعرية الرومانسية التى كانت سائدة منذ مدرسة ابوللو ومدرسة المهجر . وهى قد عنيت بالذات إبراهيم ناجى وعلى محمود طه المهندس وحسن كامل الصيرفى بوصفهم أول مؤثرات فى حياتها الشعرية وانا اضيف أن أباالقاسم الشابى ومحمود حسن اسماعيل وعبد الرحمن الخميسى كانوا أيضا من عناصر تكوينها الأول إلى حد الاحتذاء .

انظر إلى قصيدتها « صلاة الخريف » (١٩٤٢) التى تنسج فيها على نول الشابى فى قوله « عذبة أنت كالطفولة ، كالأحلام ، كالفجر، كابتسام الوليد » ، « كثلوج الجبال يغمرها النور وتسمو على غبار الصعيد » .. تقول ملك عبد العزيز عن غمام الخريف « أبيض كالسلام ، كالأمل المنشود ، كالحلم ، كابتسام الغيوب » ، « كالحنان الوديع ، كالرحمة السمحاء ، كالود فى صفى القلوب » ، إلخ ..

وفى ملك عبد العزيز الباكرة أصداء من عبد الرحمن الخميسى الشاب حيث يقول :

« ماذا تريد الزعزع النكباء
من راسخ اكتافه شماء »

نجدها تتردد فى قصيدة ملك عبد العزيز « اعصفى يارياح ! » (١٩٤٠) وهى من نفس الفترة ، حيث تقول : « اعصفى ! اعصفى يارياح ! .. أنا أقوى منك ياريح .. أنا ! » وكلاهما صدى لقصيدة محمود حسن اسماعيل : « ياريح المغيب ! ياأغانى الزمن ! » والكل فى النهاية أصداء

لقصيدة شلى الشهيرة : « انشودة إلى الرياح الغربية » واكثر قصائد الديوان الأول هذا بلاقيمة خاصة سوى انها دلالات على نفس حساسة تفيض بالشاعرية وهى دلالات على ماسماه محمد مندور الشعر المهموس الذى لازم الشاعرة ملك عبدالعزيز فى بقية دواوينها أو ماسمته هى بصدق التعبير عن « العواطف الغائرة ، لاالعواطف الفائرة » .

ثم نكتشف أن الشاعرة ملك عبدالعزيز بعد صمت طويل بلغ نحو عشرين عاما قد خرجت فى ديوانها الثانى « قال المساء » ، أى فى قصائدها التى نظمت بين ١٩٥٩ و١٩٦٣ ، قد خرجت من تقاليد مدرسة أبوللو فى عروض الشعر إلى تقاليد الشعر الحديث ، فامتدت إليها عدوى القصيدة الجديدة ، لاأقول فى المضمون ولكن فى الشكل ، وفى بعض الأحيان فى الشكل والمضمون معا . انظر إلى قولها فى « أغنية المطر » :

« لو عدت يامطر
لاهتزت الأرض الخبيئة الثمر
وفجرت كنوزها العيون والشجر
لارتوت الجذور
لفتحت براعم الزهور
وارتعشت فى كل عرق نبضة الحياة ! »

فهى هنا قد تخلصت من التفعيلة الرتيبة بل ومن القافية الرتيبة :

« رفعت وجهى
نشوتى صلاه
ولحنك المرتعش الايقاع
يطير بى فوق الغيوم
يحملنى إلى مشارف النجوم ... »

ونحن هنا لانزال فى دائرة الوجدان الرومانسى والشعر المهموس ولكن القالب الموسيقى المتحرر يساعد على إنهمار العواطف والأشواق . وقد تمكنت الشاعرة ملك عبدالعزيز بهذا التحرر من ان تكثف صورها الشعرية كما فى قصيدتها « انشودة النجوم » :

« واظمئى
الليل يطول
طرفى يتعلق بالآفاق ..
فى الأفق ينابيع ثره

تغوى قلبى
النور بها حلم مطلول . »

« فى الشط الآخر راودنى
نبع أزرق
فيروز صب على ماس
وسقته شموس ..
أعماق البحر ثوت فيه
وصفاء البحر حواشيه
وندى الإصباح . »

« ياالنجم ياحلم صباى
ورفيقة أوهامى النضرة
لِمَ لا تأتين ؟
لِمَ لا ترمين إلىَّ بأمراس لدنة
مِنْ صُنع يديك
خيطا من نور
أصعد فيه
وأورد مروجك ، وافرحى
لو أن يديك
مرت بحنان فى شعرى
لو أن يديك
مسحت بحنان أعطافى
وتمشت فى جسدى رعده
من مس يديك ! »

وهذا نموذج جيد من الشعر الجيد الذى يمثل الزواج بين الوجدان الرومانسى كما نجده فى مدرسة أبوللو وموسيقى الشعر الحديث القائم على وحدة القصيدة لا على وحدة البيت . ومثله كثير فى ديوان « قال المساء » . ونجدها فى هذا الديوان تحاور « الصباح والمساء والشفق والغسق وتحاور النجوم والغيم والمطر والندى والزهر والشجر » فى حزن رقيق وفى فرحة رفيقة ولأنها امرأة فهى لا تجسر على الكلام عن الحب بالوضوح الذى يتكلم به الشعراء الرجال . فإن ارادت أن تتحدث عن الرغبة تحدثت عن الزهور : « وفى ارتعاشته القلق » سمعت همسها الشفيف » لمحت فى اغوارها

حكاية » تريد أن تبوح » ممزوجة بالشهد والعطور والنغم » . وهكذا اسبغت انوثتها على شعرها رقة في اللفظ والمعنى ، وكسته بردة من العبير .

ولا أظن ان شيئا ما تغير فى بقية دواوينها الخمسة إلا أن شعر الوطنية والكفاح من أجل الحرية غدا سمة واضحة فى شعرها المنظوم بعد هزيمة ١٩٦٧ ، مثل ردها على نزار قبانى وامثاله فى قصيدتها « النصر لنا » وفى مرثيتها لعبد المنعم رياض وفى « اغنية إلى جيفارا » ، وكلها قصائد فى رفض الهزيمة والايمان بمنطق التاريخ ، وهو عكس ماحدث لكثير من الشعراء . ويظهر فى شعرها معنى جديد للحب وهو تحقيق الانسانية بزوال الحواجز بين البشر . « لو تدرى » :

« بأن الحب أن تتراجع الجدران
أن ندنو
وأن يتوحد الانسان بالانسان
ليبنى عالم الانسان »

فهى قد انتقلت من شعر الوجدان الخاص إلى شعر الوجدان العام . ومع ذلك تبقى ملك عبد العزيز دائما كما كانت عاشقة النجوم ، فهى كالفراشة المحمومة حول النجوم البعيدة ، لا يحترق جناحاها لأنها لا تعرف من النجوم نارها ، أما نورها فهو غواية الحالمين والحالمات . فى ملك عبد العزيز شيء من الشاعر فرلين صاحب قصيدة « الساعة الرائعة » .

أما الشاعر الذى سأتحدث عنه اليوم وأصف كيف وقف بين القديم والجديد ، فهو أعرف من أن يعرف لأنه ، فضلا عن موهبته كشاعر ، بل وقبل موهبته كشاعر ، اشتهر بين المثقفين المصريين ومثقفى العالم العربى بأنه اكبر ذواقة عاشق للشعر العربى وللغة العربية فى الجيل الأخير . وقد اقترن اسمه لعشرين سنة ببرنامجه الاذاعى الشهير « لغتنا الجميلة » ثم ببرنامجه التليفزيونى الشهير « أمسية ثقافية » – وهذا هو فاروق شوشة .

وفاروق شوشة صاحب ستة دواوين هى : « إلى مسافرة » (١٠٦٦) ، و « العيون المحترقة » (١٩٧٢) ، و « لؤلؤ فى القلب » (١٩٨٣) ، و « فى انتظار مالا يجىء » (١٩٧٩) ، و « لغة من دم العاشقين » (١٩٨٦) .

والشاعر فاروق شوشة زعيم هذه المدرسة التى جمعت بين القديم والجديد فى حركة الشعر الحديث ، رغم أن ملك عبد العزيز كانت من اسبق أعضاء هذه المدرسة فى الاهتداء إلى هذه الصيغة التوفيقية .

وفاروق شوشة يضع ايدينا بنفسه على تكوينه الفنى . حين يقول فى مقدمة اعماله الكملة أنه

منذ بداياته فى أواخر الخمسينات . « كان تيار الجديد فى الشعر والفن والثقافة يدب ويتدفق من حولى ويكسب فى كل يوم ارضا وموقعا وساحة ... وكانت قوائم الكلاسيكية فى اعماقى تهتز بشدة وتتخلخل . لقد وجدت كما وجد كثيرون غيرى فى هذا الشعر الجديد ماكنا نبحث عنه : الطريق والطريقة : وانجرفت لاصبح واحدا من شعراء الموجة التالية لجيل الرواد (يقصد السياب والبياتى ونازك وعبدالصبور وحجازى) ... دون ان أفقد هذا الانتماء العميق لشجرة الشعر العربى فى عطائها المستمر عبر العصور . فالوجهان يمثلان حقيقتى الشعرية وحقيقة انتمائى من خلال موقف يعى تراثنا فى امتداده وتطاوله ، وينتسب إلى العصر فى حدته وحساسيته وتطلعه » . وهكذا اصبح الشاعر فاروق واحدا من جيل الستينيات : أمل دنقل وعفيفى مطر وأبو سنة وآخرين ، كما يقول . وهكذا تجاور فى شعره القديم والجديد .

فهو مثلا يقول فى قصيدة « عابرة » :

«من أنت ؟ لاأدرى ، ولا من دليل
ياومضة تعشى فؤادى الكليل
ولفحة توقظ فى خاطرى
كوامن العمر القصير الجميل
من أنت ، لاأدرى ، ولا من دليل :
غيبى إذن فى رحمة المستحيل ! »

وهو يقول فى قصيدة « الرحلة فى بحار العشق » :

« تسافر ؟
هذا زمان القرار .
زمان الذين يروحون لا يرجعون
زمان الذين يقيمون لا يبرحون ،
زمان جميع النوايا ،
فعجل ....
غفرانك ! قد وقع المحظور :
تمتمت بذكرك فى خلواتى ،
وجهرت بحبك فى صلواتى ،
وأبحت السر برغمى ، فأرحم ضعفى واستر زللى ،
فإن المستغرق فى ذاتك
فى فيض صفاتك وصفاتك ،

فى عسجد هذا الملكوت :
افتح عينى فتعشينى اقباس النور
اترنح ، ياوايلى ، ثملا واظل أدور
وأنا مبهور ! »

والحق أن المرء ليحار فى أمر هذا « الحبيب » القادر على أن يجعل الشاعر يقيم فى حبه الأذكار ويدور ويترنح كالدراويش ، فلا نعود ندرى إن كان الشاعر يحدثنا عن العشق الإلهى أم عن عشقه لامرأة .

وبالرغم من تجاور القديم والجديد فى شعر الشاعر فاروق شوشة ، نرى أن اكثر شعره فى تقاليد العروض الجديد وأقله فى العروض التقليدى كما بوبه أو قننه لنا الخليل بن أحمد . ورغم غلبة القوالب الحديثة فى شعر فاروق شوشة نجده جهير الصوت خطابى النبرة شأن اكثر الشعر التقليدى ، وكأنه أعد ليلقى من فوق أعواد المنابر . والأرجح أن هذه الجهارة لازمت فاروق شوشة بسبب كثرة استعماله للميكرفون فى الاذاعة والتليفزيون ، فهى من آثار مهنته . ولا أقول انها العامل الوحيد فى جهارة شعره . فالأرجح أن منشأ هذه الجهارة – أصلا – هو أن فاروق شوشة من اكثر شعرائنا « استطعاما » لجرس الألفاظ وكأنه موسيقار يفهم المعانى بأذنه قبل أن يعيها كمدركات بكافة حواسه . ولعل هذه الموهبة فيه هى التى وجهته أصلا إلى مهنته وليس العكس .

فليس غريبا إذن أن الشاعر فاروق شوشة رغم طبيعته الرومانسية وتأثره العميق بمدرسة أبوللو التى أغنته عن كلاسيكية شوقى وحافظ ، عاجز عن قول الشعر المهموس ، وهو السمة الأولى فى لغة الرومانسيين ، بحيث نحس بأن اكثر معانيه وخلجاته كان يمكن له التعبير عن برباعيات وخماسيات مدرسة ابوللو ومدرسة المهجر . نموذج من هذه الجهارة نجده فى قصيدته « الخلاص » التى يقول فيها :

« يالى من السقوط والضياع !
الويل لى ..
اكلما نطقت أو صرخت كان صوتكم ؟
وكان سمتكم !
متى أقول ماأريد أن أقول !
ويلى من الحديث الميت العقيم ،
ويلى من الوجوه فى قناعها القديم ..
شاهت .. ولا تريد أن تحول ،
فألف نصل خلفها يجول ،

يا من تسللتم إلى دثارى المهيب ،
حشوتموه من فضولكم
ومن فتات ماتعافه العقول
ومن تسلل الرماد فى الحريق
كرهتكم .. كرهتكم
يا من حجبتم عن جبينى الشروق ،
ابدأ من حيث انتهت خطاكمو
من صخرة المضيق ! »

واضح من هذه القصيدة أنها قصيدة احتجاج تمثل بحث الشاعر عن « الخلاص » من مجتمع يقوم على إجماع الغوغاء الذى يغرق فيه صوت المثقف العامل الحساس ، ولهذا يصرخ الشاعر مستغيثا : « ويلى من الخناجر المدربة ! » والشاعر يغرق صوته فى هدير الجموع ليس قسرا بل اقتناعا لأنه انساق مثل البسطاء أعداء الثقافة والفكر :

« كانوا يقولون لنا – فى معرض النصيحة
المجربة :
الفجر آت ، فاغمسوا أقلامكم ، وعانقوه
وطهروا بالحب لحظة النقاء والصفاء .
وكل ماعرفتموه من حقائق الحياة مزقوه
ولا تقولوا كان بين دفتى كتاب ..
فباطل ماتدّعون .. باطل ماتهرفون
وليس غير ذاتنا المهذبة !
غوصوا إلى الأعماق خلف حكمة الأشياء
وكل ذرة تجول فى معابر الفضاء
وانسوا هموم عصركم .. فكلها يهون
إن قيس بالذى مضى . »

« كرهتكم .. كرهتكم ..
يا من خطاكمو تشل خطوتى
ولم تزل اصداؤكم تميت صرختى ..
ياطالما وقفت عند بابكم ..
تلكأت رؤاى فى رحابكم

وماغنمت غير ساقط الحديث والمتاع
وعدت فى يدى بضعة من الرماد
ومسبحه .. وفى جرابى العتيق مكحله والف صوت
لم يعد يبين .
ياطالما تمسحت عيناى فى أهدابكم
أقول : زادى انتمو وأى زاد ! »
يالى من السقوط والضياع . »

ويبدو أن الشاعر فاروق شوشة مر عام ١٩٦٥ ، عام إنشاء أمثال هذه القصائد ، وهو غالبا حرب اليمن ، بأزمة روحية أو فكرية أو سياسية جعلته يفيق من وهم سابق أو سحر سابق :

« ياطالما تمسحت عيناى فى أهدابكم »

ربما شيء قريب من « عودة الوعى » الذى نقرأ عنه فيما بعد عند توفيق الحكيم .

ولكن أيا كان الأمر فإن فاروق شوشة لا يفصح عن مصدر تمرده رغم قوة إعلانه لهذا التمرد . وهو مفتاح إلى شخصية فاروق شوشة شاعرا وانسانا ، فعقله ملىء « بالفرامل » التى تمنع لسانه من الافصاح كلما هم قلبه بالجيشان . وهو يعود إلى هذا « الكظم » مرة أخرى فى قصيدته « فلتنزل الستار » ، حيث يقول : « الفاظكم فضفاضة الحروف والصفات / كأنها ثياب ميت بلا رفات ! ياليت مانقول كان قدر امنياتنا . » فلا تعرف عمن يتحدث .

وفى تصورى أن هذه كانت مشكلة الشاعر فاروق شوشة كما كانت مشكلة الشاعرة ملك عبد العزيز : هى تكظم مشاعرها واحاسيسها لأنها امرأة ، وهو يكظم أفكاره وأقواله لأنه يريد أن يدخل الحياة ويخرج منها دون أن يكون له أعداء . نوع فريد من الشعراء يحمل وجها هادئا أملس رضيا ولكن أعماقه تجيش بمائج العواطف والأنغام .

٢٨

□ حسين عفيف

كان كثير التأمل فى الحياة والموت لاأقصد شفاها ولكن فى شعره أو نثره المركز المبلور الغريب . وكان وكأنه يرصد المواقيت فى هدوء .

وأخيرا جاءه هذا الزائر المنتظر ، جاءه فى حينه أو فيما يقرب من حينه ، فقد توفى الشاعر حسين عفيف منذ أسابيع عن سبعة وسبعين عاما . وكما عاش حسين عفيف فى هدوء لا يحس به أحد كذلك مات فى هدوء فلم يحس بموته أحد . حتى أنا الذى خالطته لماما خلال أكثر من عشر سنوات وكنت أتابع على البعد أخباره لم أعرف بموته إلا بعد شهر من وقوعه . بل لم أعرف بموته إلا حين حمل إلىّ الأديب الشاب نبيل فرج نسخة من الأهرام تحمل تاريخ ٧ يونيو ١٩٧٩ وتقول فى صفحة الوفيات فى مكان منزو وفى ثلاثة سطور :

« شيعت أمس جنازة الأديب المستشار حسين حسين عفيف تغمده الله برحمته وأسكنه جناته » ..

وقد ألفنا أن نقرأ نعى الناس فى ثلث عمود أو نصف عمود أو عمود كاملا يكاد يكون سجلا لشجرة العائلة والعائلات المصاهرة والعائلات المجاورة . ومن الناس من يقاتلون ليأتى أمواتهم فى رأس العمود ، ومنهم من يكبد نفسه ثمن بنط ١٢ أسود وكأنه يعلن عن ميته فى الاعلانات المبوبة بين منصور شفروليه وساعة سايكو ، فلا نعرف إن كان ينعى ميته أم يعلن عن

نفسه . ونحن أمة من فضائلها أنها تحتفل بالموت والموتى وتعطيها الحق الواجب من الاجلال ، ولكن المبالغة فى الفضيلة قد تجعل منها رذيلة .

لذلك خُيِّلَ إلىَّ أن حسين عفيف هو الذى ألف نعيه بنفسه قبيل موته ، فقد كان حسين عفيف مقتضبا ومركزا فى كل شيء ، فى كلامه واشاراته وكتاباته التى لا مكان فيها للغو أو زوائد .

وكنت قد زرته قبل وفاته بأسبوعين أو ثلاثة مع صديقنا المشترك المستشار وجدى عبدالصمد حين عرفت باشتداد وطأة المرض عليه ، فرأيت فى وجهه الحالم المبتسم خضرة خفيفة جعلتنى أحس بأن منيته قد اقتربت . ولم أكن أعرف شيئا عن سيرته أكثر من أنه كان مستشارا سابقا فى وزارة العدل وأنه عاش عزبا طول حياته ، وأنه كان معتكفا قليل الأصدقاء ، وأنه كان يرعى أخواته البنات طول حياته ، ولا سيما أخته رابعة ، فكان طبيعيا أن ترعاه أخواته البنات فى شيخوخته فلما عرفت بوفاة حسين عفيف سعيت إلى أسرته لأجمع بعض الحقائق عن سيرته ، لعلى بذلك أسد فراغا فى تاريخ الأدب العربى الحديث . وهذا ماعرفت من أسرته :

وُلِدَ حسين عفيف فى طنطا فى ٦ ديسمبر ١٩٠٢ وتوفى فى القاهرة فى ٦ يونيو ١٩٧٩ .

وكان والده الشيخ حسين عفيف فى آخر مناصبه رئيساً للمحكمة الشرعية العليا بالقاهرة ، وكان تاريخ وفاته فى أغسطس ١٩٣٤ ، أى حين كان الشاعر حسين عفيف نفسه فى الثانية والثلاثين من عمره . وكان الشاعر شديد الالتصاق بأمه التى عاشت إلى سن متأخرة وماتت فى ١٩٦٦ أى نحو ثلاثين عاما بعد وفاة زوجها القاضى الشرعى الشيخ حسين عفيف .

وحين تعرف من الأُسرة أن الشيخ حسين عفيف كان من مريدى الاستاذ الامام الشيخ محمد عبده المتوفى عام ١٩٠٥ وأنه كان على تزاور معه ، وأنه كان صديقا للشيخ محمد رفعت والشيخ على محمود والاستاذ عبدالوهاب النجار والاستاذ على الجارم ، وحين تعرف أن الأم ماتت منذ نحو ثلاثين سنة بعد وفاة الأب ، نستطيع أن نستنتج أنه كان هناك فرق محسوس فى السن بين الأب والأم قد يتجاوز ربع القرن وأن الأب الذى عمَّر حتى مات بعد أن أصبح رئيسا للمحكمة الشرعية العليا ، قد مات عن أرملة فى الخمسين أو دونها ، وأن الشاعر حسين عفيف نفسه وجد نفسه وهو فى عنفوان شبابه ، أى فى الثانية والثلاثين من عمره ، مسئولا عن أم وستة أخوة : شابين وأربع بنات .

وهذه التفاصيل تهمنا كثيرا لأنها تفسر لنا لماذا عزف حسين عفيف عن الزواج طيلة حياته . فالبرغم من أن آل عفيف كانوا من مساتير الناس ، إلا أنه لا شك كان عبئا ثقيلا على محام شاب كحسين عفيف أن يجد نفسه فجأة ، أو بمنطق الأمور ، وليا على سبعة أشخاص ، يطعم من يجب أن يُطعِمْ ويُعلِّمْ من يجب أن يتعلَّمْ ويُزوِّج من يجب أن يتزوَّج . قالوا وقد مات الأخوان الشابان قبيل زواجهما ، أحدهما فى ١٩٣٧ والثانى فى ١٩٣٨ ، فكانت هذه هى الصدمة التى أرعبت الشاعر

حسين عفيف من فكرة الزواج . أم وأربع اخوات فى سن الزواج ثم ماذا يحدث لو أنه لحق بأخويه وترك أرملة وأطفالا بلا عائل ؟ إن شبح الموت المبكر والموت قبل الأوان ، أى قبل أن يتم الأحياء مسئولياتهم نحو بنيهم ، كان يخيم على وجدان الشاعر حسين عفيف فى الثلاثينات والأربعينات .

ولم يكن بيت حسين عفيف مثل بيت برناردا البا الذى وصفه لوركا ، فقد تزوجت أخواته الأربع الواحدة بعد الأخرى ، ولكن بعد أن زوجهن جميعا كان قد فاته سن الزواج ، فقد كان يتأرجح بين الأربعين والخمسين ، ولم يكن يستطيع أن يواجه مسئولية إنشاء عائلة قد لا تجد من يكفلها إذا جاء الموت فجأة أو حتى فى السن المألوف .

كذلك لم يعرف الشاعر حسين عفيف الاستقرار فى تعليمه أو فى روابطه الانسانية على نطاق المجتمع الكبير . فلأن أباه كان قاضيا دائم التنقل فى محاكم الدولة ، فهو آنا فى طنطا وآنا فى دسوق وآنا فى الزقازيق وآنا فى القاهرة وآنا فى أسوان ، يغيّر موطن عمله بمعدل مرة كل سنتين ، كان لا بد أن ينعكس كل ذلك على تعليم الغلام حسين عفيف . فإذا به يتلقى تعليمه الابتدائى متنقلا بين طنطا والقاهرة والزقازيق ، ويتلقى تعليمه الثانوى بين طنطا ومدرسة الخديوية فى القاهرة ، وكثرة التنقل هذه تقطع الوشائج بين الايفاع وتجعل ظل الفراق يخامر دائما كل مودة أو حب عميق . ولعلها المسئولة عن انطوائية الشاعر حسين عفيف وحبه الغريب للعزلة ومناجاة النفس بدلا من مناجاة الغير . قيل أنه حين كان فى الزقازيق غلاما فى الثالثة عشرة من عمره غاب وافتقده أهله ، وبعد البحث وجدوه قاعدا على شط الترعة تحت شجرة الصفصاف يتأمل الماء والخضرة ويتسمع للطيور . صحبة الطبيعة أكثر طمأنينة من صحبة البشر .

ولم يعرف حسين عفيف الاستقرار إلا حين التحق بكلية الحقوق عام ١٩٢٤ وتخرّج فيها عام ١٩٢٨ وهو فى السادسة والعشرين من عمره . أربع سنوات متصلة قضاها فى معهد واحد . ولكن أى استقرار هذا الذى كان يمكن أن يعرفه شاب يواجه الحياة العملية فى ظل دكتاتورية محمد محمود صاحب « اليد الحديدية » الذى عطّل دستور ١٩٢٣ وحكم البلاد بالحديد والنار ؟ وما أن انقضت غمة محمد محمود حتى جاءت عام ١٩٣٠ وما بعدها دكتاتورية اسماعيل صدقى الذى لم يعطل دستور ١٩٢٣ بل ألغاه إلغاء ، وأحل محله دستوره الرجعى ، دستور ١٩٣٠ ، الذى سحب من الشعب المصرى حق الانتخاب العام المباشر وفرض عليه الانتخاب على درجتين ، توكيدا لحكم « أصحاب المصالح الحقيقية » كما كان صدقى باشا يسميهم . والدماء تجرى أنهارا فى شوارع القاهرة لاسترداد الدستور والحكم الديمقراطى ولوضع حد لطغيان الملك فؤاد و « أصحاب المصالح الحقيقية » الذين يمثلهم صدقى باشا رئيس الاتحاد (المصرى) للصناعات ، وقد كان جلهم من الأجانب .. والأزمة العالمية الطاحنة تطحن مصر فيفلس آلاف الزراع والتجار وتتفشى البطالة بين العمال والمتعلمين والفنيين ، حتى أن خريج الجامعة كان يعد محظوظا لو وجد بواسطة باشا أو وزير أو أمير وظيفة

كتابية غير مثبتة ، أى على غير درجة تعود عليه بثلاثة جنيهات واربعين قرشا شهريا ، وقد كان مرتب البكالوريوس المألوف قبل ذلك ١٢ جنيها .

هذه الأزمة العالمية ، أزمة ١٩٣٠ ، التى جاءت بالنازية فى المانيا إتقاء للشيوعية وزلزلت أركان الرأسماليات الليبرالية فى فرنسا وانجلترا والولايات المتحدة فى أوائل الثلاثينات ، هى التى جاءت بصدقى باشا فى مصر لينقذ الرأسمالية الأجنبية المتمصرة بتصفية الديمقراطية الليبرالية المصرية . وكان حسين عفيف منذ خروجه فى ١٩٢٨ يزاول المحاماه وسط هذا الكساد العام ووسط هذا الغليان العام ، ففتح مكتبا فى السيدة زينب ثم نقل مكتبه إلى شارع قصر النيل .

وهذا وجه مطوى أو منسى فى سيرة حسين عفيف لايعرف أحد عنه شيئا وهو قصة كفاحه ، أو فلنقل « قلقه » الاجتماعى والسياسى والاقتصادى فى أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات فقد اشترك فى تأسيس شيء اسمه « جمعية الشبان الحقوقيين » عام ٢٩ ونشر فى ١٩٢٩ كتاباً صغيرا اسمه « أزمة الحقوق » ، ثم كتابا اسمه « البطالة » فى عام ١٩٣١ أو ١٩٣٢ وفى ١٩٣١ أو ١٩٣٢ انضم حسين عفيف إلى « حزب العمال » الذى أنشأه النبيل عباس حليم ، ليناوىء به الملك فؤاد . فقد كان عباس حليم ، سليل الأمير حليم بن محمد على الذى كان فى عصر الخديو اسماعيل يطالب بعرش مصر بعد اسماعيل ، زاعما بأن الخديو اسماعيل ضيَّع عليه حقه فى العرش بتغيير قانون الوراثة . ولما كان الملك فؤاد سليل اسماعيل ، فقد كان عباس حليم ينادى بأن فؤاد نفسه مغتصب لعرش كان ينبغى أن يئول إليه بدلا من الخديو توفيق ومن تلاه من فرع اسماعيل .

وأخذ عباس حليم ينشر عن نفسه انه يشبه « فيليب ايجاليتيه » أى « فيليب المساواة » ، دوق أورليان الذى كان يناهض البوربون أيام الثورة الفرنسية ويرفع علم « المساواة » تقربا إلى الجماهير . وتقرب إلى الوفد لينتفع من شعبيته فوضعه الوفد على رأس الحركة العمالية التى كان عباس حليم يغازلها ليبنى بها قواعده الشعبية . ولكن الوفد مالبث أن أدرك أن عباس حليم كان يجهز لحزب نازى قوامه من العمال والشباب الضائع وينتظمهم فى تنظيم شبه عسكرى على غرار القمصان السود فى ايطاليا الفاشية والقمصان البنية فى المانيا النازية والقمصان الخضر التى لبسها اتباع مصر الفتاة فى مصر وقد كان ذلك عصر القمصان الملونة والدعوات الفاشية . حتى الملك فؤاد كان من خلال أحمد حسنين باشا وعلى ماهر باشا ينظم الجوالة والكشافة وفرق المرشدات بقيادة « المريشالة » منيرة صبرى ، ويتواصل سرا مع هذه الجماعات شبه العسكرية . وحين أدرك الوفد أن عباس حليم كان يترسم خطى هتلر تبرأ منه وعزله من قيادة الحركة العمالية وولى مكانه فى قيادة العمال أحمد حمدى سيف النصر باشا .

كل هذا حدث فى السنوات الأولى من الثلاثينات . وهذه هى الفترة التى انضم فيها حسين

عفيف إلى تنظيم عباس حليم ، حوالى ١٩٣١ أو ١٩٣٢ وغير واضح إن كان انضمامه هذا جرى قبل طرد عباس حليم من الوفد أو بعد طرده . مثقف حساس قلق يحمل كل قلق عصره ، وبالتالى يبحث عن مخرج من ضائقة مصر الطاحنة . ومن معاصريه من الشباب من يئسوا من الديمقراطية التقليدية وفتنوا بحلول موسولينى وهتلر .

ولكن حسين عفيف الذى دخل كعامة شباب جيله مرحلة البحث عن خلاص جيله سياسيا واقتصاديا واجتماعيا سرعان ماخرج من هذه المرحلة مشمئزا من الساسة والسياسة والاتجار بالشعارات ، فاصطدم بعباس حليم وخرج من حزب العمال . قيل : لقد لاحظ حسين عفيف على عباس حليم مظاهر البذخ فى الانفاق على المظاهر الشخصية من أموال الحزب المتجمعة من اشتراكات الأعضاء . قال حسين عفيف لعباس حليم : « كيف تنتقل بين القاهرة والاسكندرية والأقاليم ! » فأجاب عباس حليم : « بالبولمان طبعا » قال حسين عفيف : « وكيف يجوز لزعيم العمال أن يبدد اشتراكات العمال على هذه المظاهر الارستقراطية ، وهو الذى يندد دائما بترف الأغنياء ويتباكى دائما على فقر الكادحين ؟ » وكانت هذه هى النهاية .

فلنقل إذن أن تجربة حسين عفيف السياسية كانت مجرد سذاجات سياسية ، فهو الفنان الانطوائى الذى لم يخلق لأمثال هذه الأمور . ومع ذلك فنحن نعرف أن حسين عفيف لاقى عنتا بسبب كفاحه السياسى . فقد كانت هذه هى الفترة التى أصدر فيها كتاب « البطالة » .

ولم يصادر الكتاب ولكن حسين عفيف كان من مطاردى حكومة صدقى باشا والمباحث العامة ، حتى أنه اضطر للانسلاخ عن أسرته والاقامة بمفرده فى منزل مستقل فى السيدة زينب ليجنب اسرته « البهدلة » فى عمليات التفتيش المستمرة التى كان يقوم بها بوليس صدقى باشا لشباب ذلك الجيل . وقد فتش البوليس مسكنه الخاص فى السيدة زينب ، وكان يجمع كتابه عن « البطالة » حيثما وجده فى بيوت من يفتشهم من الشبان . ولا أعرف إن كان حسين عفيف ، بعد أن يئس من عباس حليم وحزب العمال قد جرب حظه السياسى مرة أخرى مع أحمد حسين وفتحى رضوان ومصر الفتاة ، أم أنه اكتفى بهذا القدر من السياسة .

على كل فنحن نجد الأمر الطبيعى فى بحث حسين عفيف عن ذاته ، وهو أنه انضم إلى « جماعة أبوللو » فى فترة ما من الثلاثينيات . وقد وقع فى يدى كتيب صغير يضم ثلاثة بحوث عن الشعر ، احدها بقلم ابراهيم ناجى والثانى بقلم على أحمد باكثير والثالث وهو محاضرة عن الشعر المنثور ، القاها حسين عفيف فى مدينة الاسكندرية ومع ذلك فنحن نحس بأنه لم يندمج حقا فى هذه الجماعة لأن عالمه فى الحقيقة كان غير عالمهم . كانوا ينظمون وكان حسين عفيف يجمجم بشىء يشبه سجع الكهان ، أو يشبه « نشيد الانشاد » أو يشبه شطحات الصوفية ، هذا الذى نسميه الشعر المنثور . وكان أكبر مؤثرين فى تكوينه الأدبى هما رابندرانات طاغور شاعر الهند الكبير ، صاحب

« السادهانا » و« جيتانجالى » . ثم لامارتين ، شاعر فرنسا الكبير ، صاحب « البحيرة » و« رافائيل » و« جراتزييللا » .

كان أول ديوان فى الشعر المنثور لحسين عفيف هو ديوانه الصغير « مفاجأة » (١٩٣٤) ثم صدرت له « وحيد » (١٩٣٨) ثم « سهير » التى يبدو انها كانت مسرحية طبعت مرتين ، ونسمع ان الفرقة القومية اختارتها لتقدم على مسرح الأوبرا ، كما أقرتها وزارة المعارف لمكتبات مدارسها ومنحتها الدولة جائزة أدبية . ثم صدرت « الزنبقة » فى ١٩٣٨ ومن بعدها « البلبل » فى ١٩٣٩ ، وهما أيضا ديوانان من الشعر المنثور ، ولاأعرف إن كانت قصة « زينات » ، وهى أول ما اشتهر به حسين عفيف حقا ، قد صدرت عام ١٩٣٩ أو عام ١٩٤٣ . كل ماأعرفه انى حين عدت من انجلترا عام ١٩٤٠ وجدت لغطا كثيرا فى الحياة الأدبية عن شاعر جديد فريد فى الأسلوب اسمه حسين عفيف مؤلف « زينات » ، فقرأتها وأعجبت بها ولكنى وجدتها كأوراق الورد مسرفة فى الطراوة والعبير . وكل ماأعرفه أن هناك نسخة منها عند أسرة حسين عفيف طبع عليها تاريخ نشرها وهو ١٩٤٣ ، والغلاف يقول انها « الطبعة الأولى » ، ولكن حسين عفيف قد شطب بخط يده هذا التاريخ وكتب مكانه ١٩٣٩ . وكان عام ١٩٤٠ هو عام « الأغنية » ، وعام ١٩٤١ هو عام « العبير » ، وهو ديوان من الشعر المنثور أهداه مؤلفه إلى روح رابندرانات طاغور .

ثم فترة جفاف امتدت نحو عشرين سنة أو على التحديد حتى ١٩٦١ ، عام صدور « الارغن » الذى تلاه صدور « الغدير » فى ١٩٦٥ ، ثم « الغسق » فى ١٩٦٨ ثم « حديقة الورد » فى ١٩٧٤ ، ثم « عصفور الكناريا » فى ١٩٧٧ . وهذه كلها دواوين من الشعر المنثور .

فإذا سألت : لِمَ كان هذا الجفاف أو هذه السنين العشرين العجاف ، فالاجابة الواضحة : هى أعباء الواجب ، فبعد أن كان حسين عفيف محاميا حرا سيدا على وقته ومزاجه إذا به يعين قاضيا فى أواخر ١٩٤٣ بمدينة سوهاج ، واذا لم تخنى الذاكرة كان ذلك فى عهد كامل باشا صدقى وزيرا للحقانية كما كانوا يسمونها فى تلك الأيام ، ثم نقل قاضيا بمدينة الاسماعيلية فى ١٩٤٦ ، ثم قاضيا بمدينة الزقازيق فى ١٩٤٧ حين أصيب بالكوليرا أيام الوباء المشهور ، ثم نقل رئيسا لنيابة بنها ، ثم مستشارا فى محكمة المنيا عام ١٩٥٥ ، ثم مديرا عاما للتفتيش القضائى من ١٩٥٥ إلى ١٩٦٢ ، ثم رئيسا لمحكمة استئناف الجيزة حتى إحالته إلى المعاش فى ١٩٦٥ بعد تجاوز السن القانونية . وهكذا جرى عليه ما جرى على والده من قبل : ان ينتقل من محكمة إلى محكمة ومن بلد إلى بلد ، ولم تعد إليه خصوبته الأدبية الأولى إلا بعد أن بلغ سن المعاش .

قيل كان قاضيا كفؤا لم ينقض له حكم واحد فى محكمة واتخذت احكامه مرجعا . قيل كان قاضيا نزيها لا يأذن لمحام مهما علا قدره أو طال جاهه أن يزوره اذا كانت بينهما قضية موضع نظر . قيل كان مفتشا أمينا لا يخالط زملاءه من القضاة الذين يفتش فى أحكامهم خشية أن يجاملوه فى الحياة

فيجاملهم فى العمل . قيل كان قاضيا انسانا يتعذب من أجل الخطاة الذين يمثلون أمامه إن كان زللهم من شدة الفقر أو لأسباب تفوق احتمال البشر . وأنا أصدق كل هذا الذى يقال فى حسين عفيف القاضى ، لأن حسين عفيف الشاعر الذى يدقق كل هذا التدقيق بحثا وراء اللفظة أو الفكرة أو الصورة أو النغمة كفيل بأن يدقق فى كل مايساق من أدلة وشهود للنفى أو للاثبات ، وقد كانت لحسين عفيف فى شبابه نحو عام ١٩٣٤ فى شارع ابن رضوان الطبيب قرب حديقة الحيوان فيلا يحيط بها ثلث فدان من الأرض الزراعية فحولها إلى حديقة زهرية مونقة بدأب شديد ، وهذا مافعله بمنازل أخواته فى نجع حمادى وكوم أمبو وأرمنت حيث كان يقضى أكثر اجازاته ، مازال بحدائقها حتى جمع فيها نحو مائة وخمسين فصيلة من فصائل الورد . وهكذا كان حسين عفيف بستانيا فى أدبه يعرف أى نوع من الطير يعشق أى نوع من الفنن ، ويعرف أى نوع من العبير يضمخ أى نوع من الحور وعرائس الخيال والحياة ..

الباب الرابع

الثـــورة والثقافـــة

SS

٢٩

□ الثـــورة والثقافـــة (١)

ربما كان من النافع من حين إلى آخر أن يقوم المصريون بعملية جرد لإنجازاتهم وخسائرهم فى مراحل سيرهم المختلفة .

وقد دأب قادة ثورة ١٩٥٢ على مراعاة هذا التقليد عادة فى خطبهم القومية ، ولا سيما فى عيد ثورة ٢٣ يوليو ، وفى أزمنة الأزمات ، لتذكير المواطنين بآلاء الثورة عليهم ولتحذيرهم من الانسياق وراء الأوهام .

وقد كنت دائما أتابع باهتمام ، كأكثر المواطنين ، هذه الخطب القومية ، لا لأنى بحاجة إلى تذكير أو تحذير ، ولكن لأستشف منها نوعا من « إعلان النوايا » الذى يتضمنه كل بيان لرئيس الدولة .

وكان أهم ما استخلصته من كلمات الرئيس حسنى مبارك فى احتفالات العيد الحادى والثلاثين لثورة ٢٣ يوليو قضيتين :

الأولى : هى دعوته للنهوض بالإنتاج الوطنى كماً وكيفاً حتى نعالج الآثار السلبية للانفتاح الاستهلاكى .

والثانية : هى دعوته للاستقرار حتى يمكن لواضعى الخطة الخمسية ومنفذيها ومتابعيها أن يعملوا فى جو من الأمن والهدوء والاستمرار ، فيتمكنوا من ترجمة الخطة إلى حقيقة .

سأركز هنا على القضية الأولى :

أما الدعوة للنهوض بالانتاج الوطنى كماً وكيفاً فهى دعوة لا يمكن أن يجادل فيها مصريان . والمخضرمون من أمثالى الذين عاصروا مصر الملكية ومصر الجمهورية جاءتهم هذه الدعوة بردا وسلاما على قلوبهم . فقد كنا فى شباب جيلى منذ ١٩٣٠ نعلق شرفنا الوطنى على نهضة صناعتنا الوطنية ، وكنا ننظم المظاهرات لمقاطعة البضائع الاجنبية ونستحث حكوماتنا لحماية الصناعة المصرية ولتنمية الخبرة المصرية ، وكنا نؤمن بأن الاستقلال السياسى والاستقلال الاقتصادى وجهان لنفس العملة ، كل منهما شرط الآخر وغايته .

وقد حاولت ثورة ١٩٥٢ إعطاء دفعة قوية للصناعة المصرية والانتاج المصرى بإجراءات ليس هذا مجال تفصيلها ، فوفقت فى أشياء وفشلت فى أشياء لأسباب ليس هذا مجال تفصيلها .

وإنما المهم فى هذا من وجهة نظر المثقفين أن ثورة ١٩٥٢ لم تحاول أن تشمل بالحماية والرعاية الانتاج المادى والخبرة التكنولوجية وحدهما بل أتيح لها أن تمد حمايتها ورعايتها أيضا إلى الانتاج الوطنى الابداعى فى الآداب والفنون ، وقد نجحت فى ذلك نجاحا كبيرا ، وإن كانت طبيعة الثورة قد تعارضت مع الفكر النظرى فضمر فى ظلها الفكر الفلسفى والاجتماعى والسياسى .

كانت الثورة تبسط هذه الحماية وهذه الرعاية على الابداع المصرى فى الآداب والفنون من خلال وزارة الثقافة وادارتها ومؤسساتها وهيئاتها العامة ، وتدعمها بالخبرة الفنية من خلال مجمع معاهدها الفنية المعروفة بأكاديمية الفنون ومن خلال عمليات التبادل الثقافى . أى باختصار من خلال القطاع العام والاجهزة التابعة للدولة كالاذاعة والتليفزيون .

وقد أدت صحافة الثورة والصحافة منذ تأميمها دورا خطيرا فى حماية الآداب والفنون ورعايتهما .

ومنذ الرئيس السادات وانحياز الدولة فى عهده إلى القطاع الخاص ضمرت وظيفة وزارة الثقافة حتى غدت عضوا بلا وظيفة كما يقولون فى البيولوجيا كالزائدة الدودية أو كذيل القرد الباق أثره فى مؤخرة الانسان وتحت شعار رفع وصاية الدولة عن الفكر والثقافة الغيت وزارة الثقافة وأدمجت فى وزارة التعليم ، ثم اعيدت كوزارة دولة للثقافة بسبب كثرة مشاكل الالغاء .

عشر سنوات من الضمور والاضطراب صفيت فيها مؤسسة السينما ، وانتقلت مؤسسة المسرح بكامل هيئتها إلى الكويت والعراق ودول الخليج ، وتحولت دار نشر الدولة بين ١٩٧١ ، ١٩٨١ إلى مجرد مطبعة تجارية . ومنذ حريق الاوبرا لم يزر قاعة سيد درويش فى برامج التبادل الثقافى من أعلام الموسيقى الكلاسيكية إلا شارل مونش فى أوائل عهد السادات وروستروبو فيتش فى أواخره ولم يحس أحد بمجيئهما أو برحيلهما .

ss

وبالمثال فإن صحافة الثورة المؤممة غدت منذ الرئيس السادات والعودة إلى مظهر التعدد الحزبي ، تسمى الصحافة القومية ، ولكنها فى حقيقتها صحافة تبحث عن هوية ، وهى مجرد مصرف مالى لكتاب المعارضة بسبب قوانين العمل دون أن تكون منبرا لهم .

كانت لها بوصلة فى عهد عبد الناصر هى « الميثاق » ، ثم فقدت مجالها المغناطيسى .. وهى الآن بحاجة مستمرة إلى الضبط اليدوى ليتعرف مؤشرها على النجم القطبى .

وهكذا فإن عشر سنوات من الانفتاح الاستهلاكى كما أضرت الانتاج الوطنى على الصعيد المادى فقد أثرت بالسلب أيضا على الانتاج الوطنى فى الآداب والفنون .

واذا أردنا توصيف ماجرى بين ١٩٧٠ و ١٩٨٠ نستطيع أن نجمله فى عبارة واحدة هى : استيلاء اليمين منفردا على مقاليد الأمور بسبب ضعف مصر السياسى والاقتصادى نتيجة لهزيمة ١٩٦٧ .

وتحت مظلة اليمين الذى انفرد بمواقع التأثير اكتشف المصريون والعرب :

(أ) ان عبد الناصر كان بإصلاحه الزراعي وتأميماته وقطاعه العام وباشتراكيته الهلامية شيوعيا وملحدا ، وانه سلم البلاد للشيوعيين والملاحدة .

(ب) ان عبد الناصر بانحيازه لحركات التحرر الوطنى وكتلة عدم الانحياز وبتعامله الاقتصادى والعسكرى مع السوفييت والكتلة الشرقية قد جعل من مصر قاعدة سوفيتية يجب اقتلاعها .

(جـ) ان مايسمونه انجازات عبدالناصر كالسد العالى ومحاولات الاكتفاء الذاتى كان إما مشروعات مرتجلة لمجده الشخصى مؤكد انها ستجر الخراب على البلاد وإما أنها مشروعات عقيمة مسخرة لخدمة لصوص المال العام من أهل الثقة .

(د) ان حكمه المطلق والدولة البوليسية أو دولة المخابرات التى أقامها عبدالناصر فى مصر قصمت ظهر الشعب المصرى ، وجعلته عاجزا بالسلبية حتى عن الدفاع عن حدود بلاده ، فضلا عن عجزه عن المشاركة فى تقرير سياستها واختيار قياداتها .

وأكثر هذه الاتهامات جائر رغم ان بعضها فى موضعه . فعبدالناصر لم يكن شيوعيا ولا اشتراكيا لأن جوهر « الاصلاح الزراعى » كان توسيع قاعدة الملكية الفردية ، وهو عكس ماتفعله الشيوعية والاشتراكية .

وهو لم يكن شيوعيا ولا اشتراكيا لمجرد أنه أمم بعض الشركات واحتكر الاستيراد والتصدير فمحمد على أمم كل أرض مصر واحتكر الصناعة والتجارة والاستيراد والتصدير ، ومع ذلك لم يقل

أحد بأن محمد على كان شيوعيا أو اشتراكيا ، وانما يقال أن محمد على حاول بناء الدولة الحديثة على أساس « رأسمالية الدولة » القائمة على علوم الغرب وعلاقاته الاجتماعية . وعلى أساس الاستقلال الاقتصادى فى الصناعة والزراعة والتجارة . وقد حاول عبدالناصر شيئا من ذلك .

وقد تجمع لعبدالناصر قطاعه العام بتأميم قناة السويس وتأميم المصالح الاجنبية وتأميم الرأسمالية المصرية المناوئة لنظامه أو المتعاونة مع الاستعمار ثم بتصدى الدولة لمشروعات وصناعات ضخمة إما ذات طابع قومى كالسد العالى وكهربة الريف وإما يعجز رأس المال الخاص عن انشائها لضخامتها كصناعة الحديد والصلب . ولم تكن نظريته فى الملكية العامة نتيجة لايمانه بالنظرية الماركسية فى فائض القيمة . وقد كان فى إمكانه أن يعيد توزيع ملكية ماأمم من شركات على المعدمين كما فعل بالارض الزراعية فى قانون الاصلاح الزراعى ، ولكنه آثر تراكم رأس المال بالملكية العامة المجمعة على تبديد رأس المال بالملكية الفردية المفتتة ليتمكن من تنمية قاعدة الصناعة فى مصر .

وبالفعل كانت هناء أخطاء ، بل واخطاء رهيبة فى القطاع العام ، تبلغ مبلغ الجرائم القومية ، ولكن الحساب الختامى فى جانب الايجابيات أكثر منه فى جانب السلبيات .

ومع ذلك فلقد اتفقت كلمة اليمين المصرى منذ وفاة عبد الناصر على اتهامه بالشيوعية والالحاد وبتسليمه الاقتصاد المصرى والثقافة المصرية والصحافة المصرية للشيوعيين والملاحدة . وقد نجحوا فى الانقضاض على نظامه ، بالانقضاض على القطاع العام وإبراز عوراته وعلى الصناعة الوطنية وإبراز تخلفها ، حتى لقد مرت بنا فترة كان فيها صعاليك البلاد وحثالتها يباهون باستهلاك السلع المستوردة وبالترويج لها ويسخرون من الانتاج الوطنى ، وهو ترف كان دائما مقصورا على أبناء الطبقة الارستقراطية فى أى بلد من البلاد .

وكل من عاصر عهد عبدالناصر يعرف انه اختص الشيوعيين والاشتراكيين بل والديمقراطيين الليبراليين كالوفديين بألوان من التنكيل فى السجن والمعتقلات تجاوزت بمراحل ماأصاب الاخوان رغم علو ضجيج الاخوان ورغم أن التاريخ لم يسجل لليسار المصرى عملا واحدا من أعمال العنف ضد نظام عبدالناصر وكل اعتراضاتهم عليه كانت بالكلمات وبالمنشورات . وكل من عاصر عهد عبدالناصر يعرف أنه لم يكن « يتعاون » مع السوفييت وإنما كان « يتعامل » معهم . وكان يضع خبراءهم الفنيين والعسكريين فيما يشبه الحجر الصحى حتى لايخالطوا المصريين .

وكما تخصص اليمين المصرى فى مهاجمة الانجازات الاقتصادية فى عهد عبد الناصر تخصص أيضا فى مهاجمة انجازات عهده فى الآداب والفنون والثقافة بعامة . فأنكر جملة أنه كان هناك ازدهار فى الآداب والفنون خلال عشرين سنة من الثورة . ولم يهدأ اليمين المصرى حتى استولى بين ١٩٧١ و ١٩٨١ على كافة منابر الثقافة والرأى والخبر .

ومنذ ١٩٨١ اكتشف المصريون أن مصر الناصرية لم يكن فيها شعراء ولا ناثرون ولا كُتَّاب مسرح ، بل كان فيها عصر انحطاط عام للآداب والفنون ، واكتشفوا أن إنشاء وزارة الثقافة كان خطأ جسيما لأنها كانت بمثابة خلية شيوعية أسسها ثروت عكاشة ورعاها وسقاها السوفييت .

اكتشف المصريون خلال السنوات العشر الماضية أن صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطى حجازى وعبدالرحمن الشرقاوى وأمل دنقل وفوزى العنتيل ومحمد أبوسنة وبدر توفيق وملك عبدالعزيز وفاروق شوشة وكمال عمار وعفيفى مطر ونصار عبدالله ، وصلاح جاهين وعبدالرحمن الأبنودى ، وفؤاد حداد ونجيب سرور وغيرهم ، أكاذيب شعرية فرضتها ثورة ١٩٥٢ ، وأنهم المعاول التى خربت بها الشيوعية الدولية تراث الشعر العربى ، وتقاليد البيان العربى وعروض الخليل بن أحمد .

بل لقد اكتشف المصريون أخيرا بجهد هؤلاء أيضا أن ماتبقى من وزارة الثقافة ممثلا فى هيئة الكتاب ومجلاتها : « فصول » و«إبداع » أوكار للشيوعية ، وأن المشرفين على الكلمة المطبوعة فى وزارة الثقافة ، وهم أساتذة الأدب العربى فى الجامعات المصرية ، حمر وقرامزة وقرامطة ، لا لشىء إلا لأنهم أغلقوا مجلات أدبية كانت تدار من منازلهم بالتليفون ولا تبيع أكثر من ستمائة نسخة من كل عدد ، مجلات كلفت الدولة مئات الآلاف من الجنيهات دون عائد مالى أو ثقافى .

ومن قبل اكتشف المصريون فى عهد الرئيس السادات أن اساتذة الأدب العربى فى جامعاتنا بلاشفة ملحدون لا يجب أن يكون لهم مكان بين النشء ولا فى مراكز البحث العلمى ، وبالفعل دبرت لهم أماكن فى هيئة التأمين والمعاشات إبان خريف الغضب .

كذلك اكتشف المصريون خلال السنوات العشر الماضية أن المسرح المصرى فى عهد عبدالناصر سقط فى يد عصابة شيوعية يرأسها الدكتور على الراعى رئيس مؤسسة المسرح وأحمد حمروش مديرها العام ، وأن هذه العصابة مكونة من نعمان عاشور ويوسف ادريس والفريد فرج وسعد الدين وهبة وصلاح عبدالصبور ونجيب سرور وعلى سالم ومحمود السعدنى ولطفى الخولى ومحمود دياب وميخائيل رومان وشوق عبدالحكيم وغيرهم . ومعهم نفر من أعلام المخرجين والممثلين ، وبناء عليه أصبح من الواجب تصفية مسرح القطاع العام وتشتيت هذه العصابات اليسارية حتى يفسح المجال للمسرح التجارى ، مسرح التسلية .

وقد كان ، فعاشت مصر طوال السنوات العشر الماضية بلا شعر ولا مسرح . أما النثر العربى فقد ظل خصبا على صفحات بعض الجرائد القومية بفضل النقد البوليسى العظيم الذى كان يقطر من أقلام قادة كُتَّاب اليمين المصرى . وكانت بداية استخراج الأرواح الشريرة من جسد مصر قائمة لجنة النظام المكارثية فى الاتحاد الاشتراكى التى طهرت الحياة الثقافية المصرية من ١٠٤ كُتَّاب وصحفيين

فى فبراير ١٩٧٣ ، وكانت آخر حملة مماثلة فى سبتمبر ١٩٨١ . وفيما بين هذين التاريخين استولى اليمين على كافة منابر الثقافة والصحافة والاعلام وفرش وقعد .

لعشر سنوات ظل اليمين يقاتل معاركه تحت مظلة مكافحة الشيوعية والالحاد حتى سقطت فى يده جميع المعاقل فى التعليم والثقافة والاعلام .. ومادام القطاع العام فى نظر اليمين المصرى مرادفا للشيوعية والالحاد ، فليحذر الرئيس حسنى مبارك ، الذى عكف منذ توليه على رد الاعتبار للقطاع العام ، بل وعلى تدعيمه بالخطة الخمسية وترشيد الاستهلاك ، أن يكال له ماكيل لسلفه العظيم من اتهامات عندما تسنح الظروف .

فلا يزال الغول فاغرا فاه ليلتهم كل إنجاز قومى .

ولأن اليمين المصرى كان بلا عطاء يعطيه غير تحطيم كل من نما وازدهر فى عهد عبد الناصر ، فقد ظل عشر سنوات يستخرج جثث عظماء الماضى من توابيتها : فى الشعر شوقى وحافظ وناجى ومحمود حسن اسماعيل ، وينوح عليها من جديد حتى ينسى الناس فى ضجيج العويل أن يسألوا :

وماذا قدمت الأجيال التالية بعد هؤلاء ؟ .. ألم يمر من هنا رجل اسمه صلاح عبد الصبور أو رجل اسمه أحمد حجازى أو رجل اسمه عبد الرحمن الشرقاوى أو رجل اسمه أمل دنقل ؟ ألم يترك هؤلاء بصماتهم على الأدب العربى الحديث وينقلوا بثورة العروض وثورة المعانى الشعر العربى من حال إلى حال ؟

ولقد كان لشعر العامية أيضا أميره فى عصر الملكية ، وهو بيرم التونسى ، فهل نسينا صلاح جاهين وعبد الرحمن الأبنودى وفؤاد حداد وغيرهم كثيرون فى عصر الجمهورية ؟

كان هؤلاء وأولئك نضجوا بفضل ثورة ١٩٥٢ ، بل وبرغم ثورة ١٩٥٢ ، لأن أكثرهم كابد مر العذاب من الجناح اليمينى فى ثورة ٢٣ يوليه ، ومع ذلك فقد صمدوا لأيمانهم بفنهم وبرسالتهم حتى انتصروا ودخلوا تراث الادب العربى الحديث والأدب المصرى الحديث . وكان إيمانهم بمصر وبالشعب المصرى أقوى من الألم والغضب فالتقوا مع عبد الناصر بعد أن بلغ سن الرشد السياسى .

وفى النثر استخرج اليمين المصرى جثث ملوكنا المحنطين من توابيتها : جثث لطفى السيد وطه حسين والعقاد والمازنى ومحمد حسين هيكل بل وعلى عبد الرازق وجددوا مآتمهم كل اسبوع فى الصحافة الادبية . ولطموا الخدود وشقوا الجيوب وكأنما كان هؤلاء قتلى عبد الناصر . وقد كان هذا من مضحكات الحياة الثقافية فى السنوات العشر الماضية : أن يقيم عتاة اليمين الثقافى مأتما اسبوعيا لرسل العقلانية المصرية والعلمانية المصرية الذين وهبوا أكثر عمرهم لإعادة بناء العقل المصرى على

أسس التواصل الثقافى مع العالم المتقدم فصوروهم فى صورة كهنة يرتلون التراث ترتيلا وليس فى صورة ثوار الفكر الذين جددوا مع ثورة ١٩١٩ الفكر المصرى بمراجعة التراث العربى القديم وبإقامة الجسور بيننا وبين الحضارات الراقية .

أما فى المسرح فقد جاءت الضربة القاضية بشل المسرح القومى وغيره من مسارح الدولة عن العمل سواء بكثرة المصادرات أو بحبس المال العام عن المسرح الأحمر الذى تبنى نعمان عاشور ويوسف ادريس والفريد فرج وسعدالدين وهبه وأمثالهم ، واجترأ فقد مسرح بريخت ومسرح بيتر فايس للجمهور المصرى .

وفى عالم الكتاب بدأت السبعينيات بوزارة الخزانة تحاسب مؤسسة التأليف والنشر ، وهى دار نشر الدولة ، حساب الملكين ، وتطلب منها اعتبار الكتاب الثقافى سلعة لا خدمة وهو غير مادرج عليه العرف فى أى بلد من بلاد العالم المتمدن ، حيث الثقافة الرفيعة تمول دائما بالخسارة ، سواء من جانب الدولة أو من جانب المؤسسات الثقافية . فتحولت دار نشر الدولة فى صورتها الجديدة القشيبة وهى هيئة الكتاب إلى مطابع تجارية نحوا من عشر سنوات لتطعم جيشا من الموظفين العاطلين .

وقد أدرك اليمين المصرى سطوة هذه الفلسفة الجديدة التى سادت منذ ١٩٧١ ، فطبق هذا المبدأ على وزارة الثقافة فى كل فرع من فروعها . وبدأ يسأل اوركسترا القاهرة السيمفونى وفرقة أوبرا القاهرة وفرقة باليه القاهرة : كم انفقت وكم تذكرة باعها شباك التذاكر . لن يأخذ أحد إلا بقدر مايحصل ، وكل هيئة تعجز عن تغطية نفقاتها تستحق أن تصفى . شىء واحد لم يحدث . لم نسمع بعد وزير خزانة يقول لهيئة الآثار : إذا كسد الموسم السياحى واشتد العجز فى ميزانية المتحف المصرى فليتخلص بالبيع بمافيه من جثث وأصنام .

النهوض بالانتاج الثقافى ، النهوض بالآداب والفنون ، نعم . ولكن كيف السبيل ؟ فلنتواضع فى أحلامنا فلا نطمع فى إحياء ازدهارة ثورة ١٩١٩ ، ازدهارة سيد درويش ومختار ويوسف وهبى والريحانى ، ازدهارة طه حسين والعقاد والمازنى وهيكل وسلامة موسى وعلى عبدالرازق ولنكتف بإحياء ازدهارة ثورة ١٩٥٢ رغم تسلل الشيوعيين الوهميين فى أحشائها .

« بهذه المناسبة : أنا لست ناصريا » .

SS

٣٠

□ الثـــورة والثقافـــة (٢)

عشر سنوات انتهت بزعزعة اسس النظام الناصرى وخلخلة القطاع العام فى الاقتصاد وفى الثقافة ، وانتهت باستفحال قطاع خاص طفيلى فى الحالين ، أكاد أقول غير معالم المجتمع المصرى . فانتقلت القوة الاقتصادية من أيدى المنتجين إلى أيدى الوسطاء ورجال الخدمات وعيال المصريين المغتربين فى الدول البترولية ، أى من يعيشون عالة عليهم . قامت دولة المقاولين والتجار ووكلاء الشركات الاجنبية وملوك الاستيراد والتصدير والمضاربين والسماسرة ، ومعهم صيغ الانفتاح من أصحاب البوتيكات ومهربى المناطق الحرة ، وظهرت فى مصر فئات من ناهبى الدعم وفارضى الاتاوات للقيام بوظائفهم الرسمية لتصريف أمور المواطنين .

وانتهى تصدير الأيدى العاملة إلى أن نرى دخل الاسطى الذى يدق مسمارين أو يصلح حنفيتين أو يركب بريزتين أو يقود التاكسى مشوارين ، يبلغ ضعف دخل الوزير وخمسة أمثال أستاذ الجامعة أو القاضى وعشرة أمثال دخل العامل الذى يتفصد جبينه عرقا أمام أفران الحديد والصلب أو على ماكينات الغزل والنسيج ، وعشرين مثل خريج الجامعة .

هؤلاء ، رجال القطاع الخاص الطفيلى ، فهل يمثلون اليوم عقل الأمة وثقافتها ، وذوقها فى الآداب والفنون وهل يمثلون قيمها الاجتماعية الفردية

وفهمها للفضيلة والرذيلة ولقواعد السلوك . وهم يمثلون أيضا إدراكها السياسى ! فمن يملك القوة الاقتصادية فى أى مجتمع يملك كل هذه القدرات ، وهو الذى يوجه مسار الاقتصاد والتشريع والثقافة والآداب والفنون ، مالم يجد قوة مقاومة أو احتكاكا يحد من سطوته .

وبالفعل ظهرت فى السنوات العشر ١٩٧١ - ١٩٨١ أنماط من الاستهلاك فى الفنون والآداب مغايرة تماما للانماط التى كانت سائدة فى سنوات الثورة ، أنماط تتميز بالخفة والسطحية وإرضاء الحواس ، وحلت موسيقى الكباريه محل موسيقى الكونسير ، الكاباريه الافرنجى لعشاق « المستورد » والكاباريه البلدى لعشاق البلدى . وبعد أن كانت القاهرة تؤم الاوبرا لمشاهدة البولشوى والكوميدى فرانسيز و« الاولد فيك » أو لتستمع إلى اوبرا بلجراد وسكالا ميلان واوركسترا برلين الفيلهارمونى أصبحت تقيم الأعياد فى استقبال فرانك سيناترا وداليدا وخوليو ايجليسياس وديميس روسوس وانريكو ماسياس ... إلخ .

وليس معنى هذا أن الجمهور قد تحول ذوقه أو تغيرت ثقافته من الرقى إلى التفاهة ، وإنما معناه أن الطبقات المستنيرة وصاحبة الذوق الرفيع قد انسحبت من سوق الاستهلاك الفنى والادبى ، وتوارت بسبب استفحال الطبقات الجديدة من أغنياء الانفتاح والكسب غير المشروع والشهية النهمة لاهتبال الحياة الحسية والسعادة السطحية السريعة .

نفس الأمر بالنسبة لعشاق الموسيقى المحلية والغناء المحلى : اقترنت الثورة « بالكونسير » الشهرى أو الموسمى الذى كان أو كانت تقيمه أم كلثوم أو عبدالحليم حافظ أو نجاة الصغيرة ، وهذه ، رغم التحفظات الفنية الكثيرة عليها كمدرسة من مدارس الفن ، كانت من جهة الغذاء اليومى للجماهير ، ومن جهة أخرى موضع الاحترام لما يبذل فيها من الجهد الفنى وماتمثله من الابداع الشرق . وقد انقرض كل هذا فى الفترة من ١٩٧١ إلى ١٩٨١ وحلت محله ثمر الكاباريهات وسهرات المنوعات ، ولا أريد أن أزيد .

انقرض الفنان ذو الرسالة وحل محله محيو الأفراح والليالى الملاح . حتى الحب ، الحب العادى بين الرجل والمرأة ، لم يعد أحد يأخذه مأخذ الجد . لأن المعبود الجديد أصبح المال . لن أنسى عبدالحليم حافظ وقد اندفع إلى مكتبى فى «الأهرام» فى اليوم التالى لهزيمة ٥ يونيو دامع العينين وهو يقول لى فيما يشبه التشنج : « حانقول إيه للناس يادكتور ! » لقد كان يعد نفسه بأغانيه الحماسية التفاؤلية مشاركا فى المسئولية عن خديعة الجماهير .

وفى المسرح كانت الدولة وكان الجمهور يحميان معا المسرح الجاد من تراجيديا وكوميديا سواء من ثمار الابداع المصرى أو من ثمار الابداع العالمى ، سواء بالعامية أو بالفصحى . بل لقد نبغت مصر فى ابتكار نوع فريد من الدراما هو التراجيديا الضاحكة ، وهو نوع من التراجيديا يعتمد

على الرمز ويعبر عن مآسي الانسان المصرى ومآسي المجتمع المصرى بأسلوب هازل ليتقى غضب الحاكم وهو فى نظرى إضافة حقيقة إلى نظرية الدراما فى المسرح العالمى ، كان طبيعيا أن تنبت فى مصر بالذات حيث اكتسب المصريون خبرة القرون المديدة فى التعايش مع الطغيان ، وفى نزع مخالب الطغاة بالملق والمداجاة ، أو بارتداء ثياب المهرج الذى ينزف دمعه دما تحت قناع مضحك الملك ، فلا يعرف الطاغية أيبطش به لقوة احتجاجه أم يفك كربته لجمال دعابته ؟

فى سنوات الثورة قدم مسرح الدولة من التجارب المسرحية المصرية الجادة الخلاقة : لتوفيق الحكيم « الصفقة » و « ايزيس » و « ياطالع الشجرة » و « شمس النهار » و « رحلة صيد » و « بجماليون » ، ولنعمان عاشور « الناس اللى تحت » و « الناس اللى فوق » و « عيلة الدوغرى » و « وابور الطحين » ولألفريد فرج « سقوط فرعون » و « حلاق بغداد » و « سليمان الحلبى » و « على جناح التبريزى » ، وليوسف ادريس « اللحظة الحرجة » و « جمهورية فرحات » و « الفرافير » و « المهزلة الأرضية » ، ولسعد الدين وهبة « السبنسة » و « كوبرى الناموس » و « سكة السلامة » و « بير السلم » ، ولمحمود دياب « الزوبعة » و « الغريب » ، ولعبدالرحمن الشرقاوى « مأساة جميلة » و « وطنى عكا » و « الفتى مهران » ، ولصلاح عبدالصبور « مأساة الحلاج » و « ليلى والمجنون » و « الأميرة تنتظر » و « مسافر ليل » ، ولمصطفى محمود « الزلزال » ، ولميخائيل رومان « الدخان » و « مصرع جيفارا » ، ولعلى سالم « انت اللى قتلت الوحش » و « عفاريت مصر الجديدة » ، ولنجيب سرور « ياسين وبهية » و « آه ياليل ياقمر » ، ولشوق عبدالحكيم « المستحيل » و « شفيقة ومتولى » ... إلخ . هذا غير مسرحيات الكتاب غير المتفرغين للمسرح مثل فتحى رضوان (دموع ابليس) ، والمقتبسات من نجيب محفوظ ويحيى حقى . ومثل لطفى الخولى (القضية) وصلاح جاهين (الليلة الكبيرة) ومحمود السعدنى (الأورنص) ورشاد رشدى (اتفرج ياسلام) و (بلدى يابلدى) وانيس منصور (حلمك ياشيخ علام) وماذكرت إلا المسرحيات التى كان لها دوى فى مواسمها .

أما المسرح العالمى فقد كان له نصيب كبير فى عهد الثورة . قدم مسرح الدولة من اليونان لاسخيلوس « أجا ممنون » و « حاملات القرابين » ، ولارسطو فانيس « الضفادع » و « السلام » ، ومن شكسبير « تاجر البندقية » و « هاملت » و « عطيل » ، ومن راسين « اندروماك » ، ومن موليير « طرطلوف » و « المريض بالوهم » ، ومن جولدونى « خادم سيدين » و « صاحبة اللوكاندة » ، ومن ابسن « عدو الشعب » و « بيت الدمية » و « الأشباح » ، ومن تشيخوف « الخال فانيا » و « الشقيقات الثلاث » ، ومن المسرح الاوربى الحديث « الذباب » و « المومس الفاضلة » و « الايدى القذرة » لجان بول سارتر ، و « دائرة الطباشير القوقازية » و « القاعدة والاستثناء » لبريخت ، و « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » لبيرانديللو و « الغول »

و « ماراصاد » لبيتر فايس و « يرما » و « عرس الدم » و « بيت برناردا البا » للوركا ، و « الدرس » و « الكراسى » ليونسكو ، و « لعبة النهاية » لصمويل بيكيت ، ومن المسرح الامريكى « مشهد من الجسر » و « موت بائع متجول » لأثر ميللر و « الحيوانات الزجاجية » لتنسى ويليامز . وكان هناك نموذج أو نموذجان من برناردشو .

كلا . ان مسرح الدولة لم يكن يعبث فى عهد الثورة . بل كان عبر عشر سنوات يحاول أن يبنى عقل مصر وذوق مصر بالمسرح الجاد الرفيع سواء منه المؤلف أو المترجم ، ويفجر المواهب المصرية والالهام المصرى ويتبنى كتاب الجيل الثائر الجديد الذى ورثه متفتحا ومتمردا عن العهد الملكى البائد ، ويحافظ على التواصل الثقافى مع كافة الحضارات الراقية فى كل العصور بفضل النخبة من الشباب الثائر المثقف العقل والذوق الذى ورثته ثورة عبدالناصر عن عصر فاروق العقيم .

وفى مقابل كل هذا الفيض السخى من شوامخ الفن كان مسرح التسلية كالديك الذى باض بيضة واحدة اسمها « أنا وهو وهى » وكان يطوف بها المواسم بعد المواسم ويطوف بها كل قنوات التليفزيون الشهر بعد الشهر والسنة بعد السنة ، وسخرت له كافة أجهزة الاعلام وكأنه أتى أمرا عجيبا .

وحتى فى هذا المجال تقدمت وزارة الثقافة لتلقن الفنانين والمواطنين درسا هو انه حتى فى باب الكوميديا الخفيفة يمكن تسلية الناس بالضحك الهادىء المتمدن بدلا من قهقهات الحشاشين أمام الفرسكة الرخيصة والتقصيع وتلعيب الحواجب والضرب على القفا والتزحلق على قشر الموز واختباء العشاق تحت السراير أو فى الدواليب : قدمت « زهرة الصبار » (عن الفرنسية) و « حرم جناب الوزير » (عن اليوجسلافية) ، و « الصعلوكة » (عن الفرنسية)

كل هذا المجد الذى حققته وزارة الثقافة بين ١٩٥٧ و ١٩٦٧ انتهى فى عصر الانفتاح . بدأ الانكماش تدريجيا بعد الهزيمة ، ثم انتهى بالانهيار التام عام ١٩٧٠ أولا بكثرة مصادرات النصوص التى كانت تقوم بها أمانة الدعوة والفكر فى الاتحاد الاشتراكى باسم حماية المعركة أيام مراكز القوى (ست مسرحيات صودرت فى عام واحد هو عام ١٩٧٠) . ثم بعد هزيمة مراكز القوى قامت لجنة النظام فى الاتحاد الاشتراكى بالمصادرة من المنبع وهو مصادرة رجال المسرح انفسهم من مؤلفين ومخرجين وممثلين فى حملة التطهير الواسعة التى أعقبت اضطرابات عام الحسم ، أى باسم مكافحة الشيوعية ، وتشتت فنانو الدولة فى كافة أرجاء العالم العربى بين منفى ومرتزق ولم يبق فى وزارة الثقافة إلا الكتبة والاداريون ، وتضخم فى الميزانية الباب الاول (مرتبات الموظفين) وضمر باب المشروعات أى باب الانتاج الفنى .

وبعد أن صمت مؤلفو المسرح المتفرغون حاول اساتذة الجامعات ملء الفراغ . الدكتور

رشاد رشدى (وهو حالة خاصة) والدكتور سمير سرحان والدكتور محمد عنانى والدكتور عبدالعزيز حمودة والدكتور فوزى فهمى ، وقدم كل عملا لا بأس به ، ولكن الفراغ ظل رهيبا .

وبالانفتاح ازدهر القطاع الخاص فقدم « سيدتى الجميلة » و« مدرسة المشاغبين » و« انتهى الدرس ياغبى » و« شاهد ماشافش حاجة » و« هالو شلبى » و« الجوكر » و« ريا وسكينة » و« مين يعاند ست » و« البغبغان » و« الفضيحة » و« المتزوجون » و« أهلا يادكتور » و« سيدة الحوش » و« الواد النمس » و« الفهلوى» و« الغبى وأنا » و« مزرعة الحيوانات » و« وراك وراك » و« سك على بناتك » و« زواج مستر سلامة » و« مطلوب على وجه السرعة » .

وقد تابعت عديدا من هذه « الفارسات » على شاشة التليفزيون فوجدت قليلا منها يعالج قضايا اجتماعية جزئية ولكن يعيبه أيضا الاسراف فى الفرسكة وكوميديا المواقف ، وهو أردأ وأسهل أنواع الكوميديا ، إن جاز أن نطلق على هذا التهريج اسم الكوميديا . وهو فى بعض الاحيان تهريج بارع ولكن أكثره تهريج غليظ .

كنت - ومازلت - أرى مواهب الممثلين المصريين النابغين ومواهب الممثلات المصريات النابغات تسطع بلألاء الماس الحر وهى تؤدى أتفه النصوص المسرحية فأحزن حزنا عميقا كلما رأيت الفن فى مصر يفقد عفته .

وقد كان أرقى ما شاهدت فى مسرح القطاع الخاص فى أوائل عهد السادات مسرحية « ياسين ولدى » ، لفايز حلاوة ، وهى أقرب إلى المأساة ، أو هى تندرج تحت باب « التراجيديا الضاحكة » ، وهى نموذج من نماذج الفن الملتزم أو الفن ذى الرسالة أو الكباريه السياسى ، ورسالتها سياسية . ومثلها كوميديا « يحيا الوفد » لفايز حلاوة ، وهى كوميديا ذات رسالة سياسية فى هجاء الروس ولكن يغض من قيمتها الفنية اعتمادها البالغ على الكاريكاتير السياسى وعلى السخرية الغليظة .

ورغم أنها فى نظرى تتبنى موقفا سياسيا مؤسفا ، إلا أننا حين ننسى الخلافات المذهبية يبقى أنها عمل فنى داخل تراث الفن الملتزم بقضايا العصر الذى حاول مسرح الدولة أن يرسى أساسه بنجاح كبير أكثر من عشر سنوات تحت جناح وزارة الثقافة . ومن الفصيلة نفسها كوميديا « بكالوريوس فى حكم الشعوب » لعلى سالم ، وهى كوميديا راقية فى الالتزام السياسى . ولكن على سالم أصلا من رعايا مسرح الدولة ، وقد لجأ إلى القطاع الخاص فى السنوات العشر الأخيرة يأسا من مسرح الدولة . وهو مايفعله يوسف ادريس الآن وقد كان فضلا من القطاع الخاص أن يقدم هذه النصوص الراقية .

ولا يحسبن أحد أن مسرح القطاع الخاص الذى ازدهر فى السبعينات قد نشأ من فراغ ، فهو فى حقيقته ابن غير شرعى لمسرح القطاع العام ، بدأ نحو أواسط الستينات فى قمة عهد عبد الناصر فى

هيئة تيار فنى يستهدف تسلية الناس . تبنته وزارة الاعلام أيام حربها العوان ضد وزارة الثقافة ، وجمعت روافده فيما كان يسمى فرق التليفزيون ، وكانت تحابيه كلما اجتمعت الثقافة والاعلام فى وزارة واحدة .

كانت التهمة الظاهرية الموجهة يومئذ إلى وزارة الثقافة أنها وزارة مثقفين وأن ماتقدمه من فنون كان ثقيل الدم صعبا على افهام الناس لا يصل إلى الجمهور العريض أو إلى رجل الشارع الذى يجب أن تصل الثورة إلى تعبئته . وكان فى هذا الاتهام درجة من درجات الصدق ، لأن رقص الباليه فن الخاصة ورقص البطن فن الجماهير ، فلماذا تهتم الدولة باهتمامات الصفوة المثقفة بدلا من أن تهتم باهتمامات الجماهير ؟ الأمر نفسه بالنسبة للموسيقى الكلاسيكية والموسيقى الشرقية . الأمر نفسه بالنسبة لمسرح الالتزام بقضايا المجتمع والانسان . كان الرومان يقولون « بالخبز والسرك يحكم الطغاة » .

أما التهمة الحقيقية التى كانت تقال فى الكواليس فقد كانت تهمة سياسية ، بل أكاد أقول تهمة بوليسية ، وهى أن كل هذا الفن والأدب القائم على الثقافة والفكر والتفلسف ومايسمى الالتزام بقضايا المجتمع والانسان ، هو فى جوهره فن شيوعى ، فإن لم يكن فنا شيوعيا فهو على الأقل فن خطر لأنه يبذر بذور القلق فى عقول الناس وأفئدتهم . للجماهير الحق فى الخبز والتسلية فقط ، أما الثقافة فلا . كان جوبلز رحمه الله يقول : « كلما سمعت كلمة (ثقافة) تحسست مسدسى » .

وقد كانت فرق التليفزيون جزءا من القطاع العام تنفق عليها الدولة ولا ينفق عليها الاستثمار الخاص . وهى التى تبنت مسرحيات التسلية وروجت لها وقررتها كالكتب المدرسية على الجماهير من خلال التليفزيون والاذاعة ، وكان كاهنها الأكبر سيد بدير الذى أثبت أنه أعظم امبريزاريو عرفته مصر . وأخرجت فرق التليفزيون اذا لم تخنى الذاكرة « أنا وهو وهى » ، و« جلفدان هانم » ، و« حلمك ياشيخ علام » ، و« مطرب العواطف » ، و« لوكاندة الفردوس » و« البيجاما الحمراء » ، و« نمرة ٢ يكسب » وبعض إعادات للريحانى . وكانت تساير خطوة بخطوة ازدهار رقص البطن فى التليفزيون وأحزاب الكرة كبديل للأحزاب السياسية .

وبعد أن استقرت تقاليد مسرح التسلية انشئت فرقة الفنانين المتحدين واستقال فؤاد المهندس من عمله كفنان بوزارة الثقافة فى أواسط الستينات وبدأ مسرح القطاع الخاص فى عهد عبد الناصر رسميا جنبا إلى جنب مع مسرح تحية كاريوكا . وأصبح بقوة ماله المغناطيس الذى اجتذب إليه أضخم فنانى مسرح الدولة الواحد بعد الآخر ، المخرجين والممثلين على السواء .

وكان لا بد من أكذوبة فنية لإراحة ضمائر الفنانين : نحن فى مواجهة مسرح المثقفين نريد أن نحيى تقاليد مسرح الريحانى . والناس الآن لم تعد تسأل : أهذا الذى نراه مسرح الريحانى أم مسرح روض الفرج ؟

مصر الملكية عاشت على مسرح يوسف وهبى ومسرح الريحانى . أما يوسف وهبى فهو كازيمير دى لافينى ، وأدمون روستان وسكريب وفكتوريان ساردو وأمثالهم من أقطاب المسرح الرومانسى ومسرح البوليفار . وأما ثانى نجيب الريحانى وبديع خيرى فهما مارسيل بانيول وجورج فيدو ، وكلاهما من أرقى نماذج مسرح البوليفار ، أى مسرح الشارع الكبير ، أو مسرح الجمهور الكبير ، باختصار : المسرح التجارى .

ومسرح البوليفار ظاهرة تجدها فى كل عاصمة من عواصم العالم المتمدن . ولكن شتان ما بين مسرح تجارى ومسرح تجارى وشتان ما بين جمهور وجمهور . لقد دخل جورج فيدو الأكاديمية الفرنسية قبيل وفاته ، لأن أكثر أعماله رغم يسرها وخفتها تنطوى على لمسة انسانية ، ونموذجها شخصية « توباز » (ياقوت أفندى) . وما كل كُتّاب البوليفار من مستوى جورج فيدو ومارسيل بانيول . وأكثر مسرحيات القطاع الخاص فى مصر مقتبسة من مسرحيات البوليفار فى باريس أو بيكاديللى أو برودواى ، ولكن مع التمصير الشنيع .

□□ المسرح : هل هو مدرسة أو كاباريه ؟

●● الاجابة عن هذا السؤال توضح كل المواقف . ومع ذلك فمن الكاباريهات ما هو راق ونظيف ومنها ما هو خمارة تعج بالجنس والسكارى . والفرق بينهما هو الفرق بين جمهور وجمهور . وفى البلاد المتقدمة « المسرح المدرسة » موجود وتموله الدولة (وزارة الثقافة فى فرنسا ومجلس الفنون فى انجلترا والمجلس القومى للفنون فى الولايات المتحدة) فهو ليس فقط قطاعا عاما ولكنه أيضا قطاع عام متفق سلفا على أنه يمول بالخسارة كقطاع التعليم . وفى البلاد المتقدمة « المسرح الكاباريه » موجود أيضا ولكن يموله الجمهور ، لأنه مسرح تسلية وليس مسرح ثقافة ، وهى فى الأغلب تسلية نظيفة .

فى البلاد المتقدمة لا تناقض هناك أو منافسة بين « المسرح المدرسة » و « المسرح الكاباريه » كل يعرف غايته ويسعى إليها . أما فى مصر « فالمسرح المدرسة » يحسد « المسرح الكاباريه » على مكاسبه ، و « المسرح الكاباريه » يحسد « المسرح المدرسة » على هيبته واقترانه بتاريخ البلاد ونهضتها .

وتخلف الجمهور فى مصر يزيد هذه المشكلة حدة لأن الفنان كأى مواطن يخدم من يطعمه ويغدق عليه . فإذا كان من يطعمه ويغدق عليه هم السوقة جاء فنه بالضرورة سوقيا .

والآن ، بضمور وزارة الثقافة أكثر من عشر سنوات ، خلت الساحة أو كادت من « المسرح المدرسة » ، ولم يبق فيها إلا « المسرح الكاباريه » .

والخطر الأكبر اليوم هو أن الطبقة المتعلمة نفسها من مهندسين وأطباء وقضاة ومحامين وزراعيين وعلميين واعلاميين ، مئات الآلاف ، إن لم يكن الملايين من المواطنين وأولادهم ، يفقدون عادة القراءة والتفكير بسبب مشقة البحث عن الرزق ، وهم لا يجدون الغذاء الراقى من الفنون والآداب بسبب غيبة الثقافة ، وبالتالى فهم يألفون درجة درجة مايشاهدونه ويسمعونه من فنون ساذجة أو غليظة تخاطب مجتمع الاسطوات وأرباب البوتيكات .

ولادرء لهذا الخطر فى تقديرى إلا أن تستأنف وزارة الثقافة ماانقطع من حمايتها المباشرة للفنون والآداب على مسارح الدولة ، وأن تزيد أكاديمية الفنون رسوخا وتدعم قدراتها لأنها تمثل المعمل الكبير الذى تصقل فيه مواهب الفنانين الشبان وتنمى على أساس علمى ، وأن تحفز وزارة الثقافة القطاع الخاص على ترقية انتاجه بمنحه الجوائز التشجيعية إذا سار فى الطريق القويم .

ولاأعتقد أن المجالس الثقافية واللجان الثقافية قادرة على أن تحقق شيئا من هذا ، فهى مجرد برلمانات شورية صغيرة لاتملك ، ولاينبغى أن تملك ، سلطة التنفيذ بحكم تكوينها وتعيينها وعدم تفرغها وبعدها عن المسئولية .

والحل عندى هو إعادة انشاء « وزارة الثقافة » بكافة ماكانت تشتمل عليه من قطاعات عامة فى المسرح والسينما والموسيقى والفنون الشعبية والفنون التشكيلية والكتاب .. إلخ . حيث كانت للوزير هيمنة حقيقية على مؤسسات وزارته .. وقدرة على مساءلة أجهزته وتوجيهها وردعها بالحكم المركزى .

أما النظام الانفتاحى ، نظام « وزارة الدولة للثقافة » ، يعاونها « مجلس أعلى للثقافة » ، فنظام تضيع فيه المسئولية وتتحول فيه المؤسسات والهيئات إلى سنجقيات مملوكية ، فيها سلطة بلامسئولية .. وكالعادة ، من يملك « الكيس » يملك السلطة الفعلية .

يؤسفنى أنى أسبح ضد التيار ، فأنا من دعاة المركزية فى الحكم فى زمن انتشرت فيه خرافة اللامركزية . فمصر من عهد مينا ، مدينة بكل دوراتها الحضارية إلى عصور الدولة المركزية فيها ، وبكل دورات تخلفها إلى تفككها اقليميا أو وظيفيا .. وهذا لاعلاقة له بقضية الديمقراطية ، لأن الديمقراطية ليس معناها الفوضى أو اختفاء الغاية الواضحة والارادة المتماسكة .

SS

٣١

□ الثـــورة والثقافـــة (٣)

لقد انهكت مصر الناصرية ومصر الساداتية حملات التطهير المتلاحقة على الثقافة والمثقفين حتى ارتعش الحرف فى أقلام كتابها وارتعشت الكلمات فى أفواه فنانيها وارتعشت الصورة فى ريشة رساميها بل والفكرة فى رءوس مثقفيها .. فأى اختيار ممكن أمامنا الآن !؟

والآن انتقل إلى القضية الثانية فى خطاب الرئيس حسنى مبارك فى احتفالات الثورة لعام ١٩٨٣ . وهى قضية الاستقرار .

منذ تولى الرئيس حسنى مبارك ، وقد دبت بعض الحيوية فى بعض قطاعات وزارة الدولة للثقافة ، ولكنها كانت أشبه شيء « برقصة القديس فايتوس » كما يسميها الانجليز ، أو « رقصة القديس جى » كما يسميها الفرنسيون ، وهى نوع من السير العصبى اللامترابط الأعضاء ، غالبا نتيجة لخدوش أو تمزقات فى النخاع الشوكى .

وقد تجلت هذه الحيوية فى مهرجان حافظ وشوقى الناجح عام ١٩٨٢ وماصاحبه من تقديم عرض مسرحى ناجح بقاعة سيد درويش اسمه « حدث فى وادى الجن » من تأليف يسرى الجندى قوامه مناظرة بين شوقى وحافظ ، ذكرنا بالمناظرة الشهيرة بين اسخيلوس ويوربيديس فى كوميديا « الضفادع » لارسطو فانيس . وقد كان أنجح مافى هذا المهرجان فى نظرى هو أنه جمع فى

القاهرة أدباء العالم العربى لأول مرة منذ قطيعة كامب ديفيد ، فاثبت أن الآداب والفنون يمكن أن تجمع ما فرقته السياسة .

وبعد أشهر قليلة قدمت تجربة هنا وتجربة هناك لم يلمع منها شيء ثم كانت ارهاصة ثانية تجلت فى نجاح مسرحية « الحصان » ، وهى من تأليف كرم النجار واخراج أحمد زكى وتمثيل سناء جميل . وقد بهرتنا هذه التجربة المثيرة على مسرح الدولة حتى تعلقت أنفاسنا واستولى علينا الأمل فى عودة المجد الذى كان . ولكن واحسرتاه ! من بعد ذلك صمت القبور !

ومنذ تولى الرئيس حسنى مبارك ، والأمل يداعبنا ، لما نراه من شواهد متناثرة هنا وهناك على الاهتمام بالانتاج الوطنى ، بعودة الروح إلى هذه الجثة الهامدة ، جثة الثقافة المصرية التى لم يعد فيها شيء ينبض بالحياة إلا أحجار هيئة الآثار . ومع ذلك فالكل يحس بأن فى هذا الجو التفاؤلى فيروس قاتل كالسم يحول دون الاسراف فى التفاؤل .

وهذا الفيروس ليس نقص المواهب ، فالمواهب موجودة ، وليس نقص المال فالمال موجود رغم أنه محجوب عن المسرح المصرى ، وليس نقص المنابر ، فرصيدنا من المنابر هو هو منذ ٢٨ سبتمبر ١٩٧٠ .

وربما كان رصيدنا من الشعراء قد انحسر انحسارا فظيعا برحيل صلاح عبدالصبور وأمل دنقل ، ولكن أحمد حجازى لا يزال حيا يرزق فى باريس وعفيفى مطر لا يزال حيا يرزق فى بغداد وبدر توفيق لا يزال حيا يرزق فى الرياض ومحمد ابو سنة ينفى نفسه فى البرنامج الثانى وصلاح جاهين ينفى نفسه فى مدينة المهندسين .. إلخ . ثم أن هناك الجيل التالى الذى يتخلق الآن ويبشر بخير كثير مثل نصار عبدالله فى سوهاج ، ومحمد ابو دومه وهو مغترب فى المجر وأحمد سويلم الذى حدد إقامته فى هيئة الكتاب .

والسؤال هو : هل لو عاد كل هؤلاء إلى الوطن وتجمعوا فى صعيد واحد ، أمكن أن تتجدد حيويتهم وأن يقولوا شعرا عظيما ؟

لا أظن ذلك ، فلا المال وحده بكاف ولا التجمع وحده بكاف لاذكاء تلك الوقدة الاولى التى ألهبت خيال الشعراء وأججت الهام كُتّاب المسرح والنقاد والفنانين التشكيليين .

فبيت الداء فى نظرى هو أن فريقا من الكُتّاب فقدوا الاحساس بالانتماء إلى شيء عظيم منذ أن فقدوا الاحساس بالمشاركة فى بناء شيء عظيم . انهم يعيشون الآن فى غربة اليأس . ومنذ انحياز الدولة السافر إلى اليمين والمثقفون يعيشون بلا هدف فى الحياة ، لاحساسهم العميق أن الدولة معادية للثقافة .

لن تعود الحيوية للحياة الادبية والفنية فى مصر إلا إذا عادت الدولة إلى حيدتها بين اليمين واليسار ومكّنت كُتّاب اليسار وفنانيه من استرداد مواقعهم الثقافية فى منابر التعبير ، وجعلت الفيصل هو العلم والموهبة والقدرة على إقناع جماهير المثقفين وليس الانتخاب الصناعى لأهل الثقة أو أهل الحظوة .

نعم لا أظن أن حيويتنا الادبية والفنية ستعود لأن قيادة الحياة الادبية والفنية آلت منذ سنوات طويلة إلى من هم عاطلون من الموهبة باتفاق أكثر الادباء والفنانين .

ولنكن صرحاء . فى أيام عبد الناصر كان هناك مايشبه توازن القوى بين اليمين واليسار داخل نظامه ، وكان توازنا مقصودا ولكنه غير محسوب بدقة .

كانت الصحافة السياسية فى يد اليمين بصفة عامة ، وكانت الصحافة « الثقافية » فى يد اليسار بصفة عامة ، وكان المجلس الاعلى للفنون والآداب فى يد اليمين بصفة عامة ، أما وزارة الثقافة بأجهزتها التنفيذية فكانت قياداتها تتداول فيما يشبه الدورات الرتيبة بين اليسار واليمين . وأما « الارشاد القومى » واجهزته الجماهيرية فكان أكثر الوقت فى يد اليمين . ولهذا فقد كانت كل الغزوات على الصحافة الثقافية اليسارية تأتيها من « الارشاد القومى » ، منذ تجريدة ١٩٦٤ التى فصل فيها حلمى سلام طه حسين من رئاسة تحرير « الجمهورية » ونقل فيها عشرات من كُتّاب « الجمهورية » إلى باتا ومؤسسة الخشب ومؤسسة الأدوية .. إلخ ..

أما السلطة السياسية فقد كانت فيها أقلية تقدمية ، ولا أقول يسارية ، بقيادة عبد الناصر ، وأغلبية يمينية ، بقيادة بعض أعضاء مجلس قيادة الثورة اليمينيين والرجعيين الذين سيطروا على التنظيم السياسى بل وعلى السلطة التنفيذية لانشغال عبد الناصر بالسياسة الخارجية . ولأن عبد الناصر كان على رأس الأقلية التقدمية فقد زاد هذا من قوة التقدميين ، واليساريين من الباطن ، لأن الجماهير كانت فى صف عبد الناصر .

وقد خلق هذا داخل مصر الثورة توازنا حرجا بين اليمين واليسار وبين الرجعية والتقدمية ، توازنا بين أغلبية قوية بالكم وأقلية قوية بالكيف . ولم يدرك عبد الناصر نفسه أنه كان « زعيم الأقلية » فى كوادر ثورته وحزبه (الاتحاد القومى ثم الاتحاد الاشتراكى) ، إلا بعد أن طرح « الميثاق » للمناقشة فى المؤتمر القومى عام ١٩٦٢ . فتنكر له المؤتمر القومى .

وقد كان محزنا ومضحكا معاً أن يلجأ عبد الناصر لحل هذا التناقض الرهيب بإنشاء الجهاز السرى المعروف بالتنظيم الطليعى ، وكأنه يبدأ تنظيم الضباط الأحرار من جديد ويفترض أن ثورة ٢٣ يوليو لم تحدث ولم تكن . وقد كان ينبغى أن يفعل مافعله بونابرت فى ١٨ برومير (٩ اكتوبر

١٧٩٩) حين طوق بجيشه مجلس الخمسمائة بضاحية سان كلود وأطاح بحكومة الادارة التى كانت تعمل فى هدوء على تصفية الثورة الفرنسية . ورغم كل هذه التوازنات الحرجة فقد استطاع كُتَّاب اليسار ومثقفوه أن يملأوا الساحة الادبية والفنية بفضل مواهبهم التى لا شبهة فيها وثقافتهم الانسانية الواسعة الراسخة وبفضل القليل من السند الذى وجدوه عند عبد الناصر والأقلية المستنيرة من رجاله .

فلما مضى عبد الناصر اختل التوازن واستولى اليمين على كافة المواقع الثقافية بعد أن استولى على كافة المواقع السياسية والاقتصادية .

وبالمثل فإن رصيدنا من رجال المسرح الموهوبين ، كتابا ومخرجين وممثلين ، لا يزال زاخرا كما كان منذ عشر سنوات ، ومع ذلك فهم لا يكتبون شيئا ولا يخرجون شيئا ولا يمثلون شيئا لمسرح الدولة ، وإنما تجد لهم حضورا ملحوظا فى مسلسلات التليفزيون ، ولا سيما ماصنع منها فى استديوهات الدول البترولية .

والسؤال هو : لو أن وزارة الثقافة أوتيت من المال ما يحل كافة مشكلات فنانى المسرح ، أتراهم قادرون على رفع عماد مسرح الدولة من جديد ؟ لا أظن ذلك . وقد كان من أصدق ما سمعت من ملاحظات فى هذا الصدد فى الأيام الأخيرة قول قائل : لو أنك فرشت الأرض ذهبا تحت أقدام فنانى المسرح لما أعلوا فنا ولا جددوا حياة .

لماذا ؟ أترى مواهبهم قد نضبت أو أصابتهم الشيخوخة الفنية ؟ لا أظن ذلك . ففى اعتقادى أن اكثرهم اليوم لا يزال فى العنفوان قادرا على العطاء العظيم . ولكنهم قد اعتادوا على مدى عشر سنوات أن يحققوا أكبر أرباح بأقل مجهود بفضل استديوهات الخليج . فماذا يحفزهم إلى الخروج من هذا الخمول اللذيذ إلى التفانى فى سبيل الفن والوطن ، اذا كانت الدولة تقول لهم : أنا بغنى عنكم .

انهم الآن بلا قيادة ، والافحش من هذا أنه ليس بينهم من يقبل قيادة غيره عن طيب خاطر ، فكل منهم يتصور أنه مؤهل لقيادة الحركة المسرحية دون أن ينجز شيئا يبرر هذا التصور أمام نفسه أو أمام الغير أكثر من ماضيه المشرف فى خدمة المسرح المصرى .

وقد ظهرت عليهم أعراض هذا الداء منذ أوائل السبعينات ، بعد هزيمة ١٩٦٧ بفترة وجيزة ، حين ارتفعت أصواتهم من كل جانب تطالب بلا مركزية الحكم فى دولة الفن ، ورفعوا شعار البيوت المسرحية المستقلة ، كل منهم يريد أن يكون جان لويس بارو فى مسرح الاوديون أو موريس اسكاند فى الكوميدى فرانسيز بباريس أو لورانس اوليفيه فى الاولد فيك ثم فى المسرح القومى بلندن .

رفعوا هذا الشعار فى مؤتمراتهم ، فى أواخر وزارة ثروت عكاشة وفى وزارة جمال العطيفى .

وكان لهم ماأرادوا . وتفتت هيئة المسرح إلى جمهوريات صغيرة مستقلة ذات سيادة ، وبدلا من أن يرتقى الانتاج المسرحى ويزداد غزارة ، بقى على حاله الزرية وتاهت المسئولية بسبب تعدد القيادات .

وفى تصورى أن انكسار القيادة المركزية على المستوى القومى بعد هزيمة ١٩٦٧ هو الذى اسقط هيبة السلطة المركزية ونمى التمرد بين كثير من المواطنين على كل ارادة خارج ارادتهم ، بل وشجع الخروج على حكم القانون نفسه .

بين اليمين التقليدى الجاهل واليسار التقليدى الخامل سقطت الثقافة المصرية إذن ، ونحن الآن فى مرحلة انتقال .

اليمين التقليدى إما يمين جاهل ، وحيد القرن ، « كالثور فى مستودع الخزف » ، عابد السلف ، ذائب فى العقل العام ، أسير الموروثات ، عدو العقل والعصر ، وإما يمين فردى عابد لذاته يقيس كل شىء بمقياس « الأنا » أو « اللحظة الراهنة » .

واليسار التقليدى الخامل إما مغترب فى وطنه وإما مغترب خارج وطنه ، مستسلم لليأس لكثرة ماتلقى من ضربات قاصمة ، لم يبق له رغم مواهبه وثقافته من قدرة على الحركة إلا التمسك بشعارات لفظية ، وقد وجد فى الحالين مهربا من الكفاح عن حقوق الشعب المصرى فى الدفاع عن حقوق كل الشعوب المجاورة .

أما وقد آلت الثقافة المصرية إلى اليمين التقليدى الذى سلمه الرئيس السادات منابر التعبير درءا لخطر « الشيوعية » عن مصر ، فإن فلسفة « الاستقرار » لا تعنى إلا استمرار اليمين فى فرض هيمنته الثقافية على البلاد . وقد كان اليمين الثقافى فى عهد عبدالناصر محدود القدرة على الانفراد بالتأثير بسبب حيوية اليسار التقليدى ، تحقيقا لنظرية التوازن الحرج التى لازمت فلسفة الثورة الناصرية ، ولنظرية الحكم بملء الفراغ ، سواء فى السياسة الداخلية أو فى السياسة الخارجية . وقد كانت الملامح الاساسية فى الفترة الناصرية هى ازدهار « الوسطية » فى كل الأمور ، وبالتالى نشأت الاسطورة السياسية والاقتصادية والثقافية القائلة بأن إلغاء اليسار لليمين وإلغاء اليمين لليسار كفيل بأن يخلق وسطا .

وقد اثبتت الاحداث أن ضرب اليمين باليسار وضرب اليسار باليمين لا ينتج عنهما وسط ، وانما ينتج عنهما بلبلة أو فراغ يمكن أن يملأه أى شىء ولا سيما الانتهازية التكنوقراطية والبيروقراطية وخدم السلطان ، كل سلطان ، مالم يكن خالق الفراغ ذا فلسفة ايجابية واضحة المعالم .

وهذا يفسر كيف امكنت الاطاحة بالناصرية فى السياسة والاقتصاد والثقافة فى أقل من عشر سنوات وفى يسر شديد .

وقد كانت لعبد الناصر قدرة جبارة على تغيير مواقعه بنجاح عظيم وبسرعة مذهلة بين اليمين واليسار وكأنه لاعب شيش ماهر ، بما ترك الشعب يلهث من ورائه دون أن يستقر مرة على عقيدة واضحة ، وكلما انتقل من انتصار إلى انتصار ازداد الشعب تعلقا ببطولته ، حتى كانت كارثة ١٩٦٧ ، وهنا بدأت علامات الاستفهام .

ولعل هذه المجازفات العظيمة ذاتها كانت أخطر عيوب نظام عبد الناصر لأنها لم تترك عقيدة اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية واضحة تترسب فى وجدان الشعب بما يبلغ مبلغ اليقين . فقد كان فى نظامه مكان لكل النقائض والاضداد سواء من الاشخاص أو من المبادىء بشرط ألا تظهر إلى السطح أو تسبب له المتاعب .

كان فى نظامه مكان لانصار الحق الطبيعى ولانصار الحق الالهى ، لانصار التأميم ولانصار الملكية الخاصة الذين كان الميثاق يسميهم « الرأسمالية الوطنية » ، لانصار أمريكا ولانصار السوفييت ولانصار البين بين ، أو عدم الانحياز الذى لا تعرف إن كان مرادفا « للوسط الممتنع » كما يقول المناطقة أم انه كان مرادفا « لمركب الموضوع » كما يقول أصحاب الجدلية . كان فى نظامه مكان لهيكل ولعلى صبرى ، لزكريا محيى الدين ولخالد محيى الدين ، لعثمان أحمد عثمان ولكمال رفعت ، وهكذا . وكان على هؤلاء أن يتعايشوا داخل إطار واحد . الوحيد الذى كانت له حرية الحركة كان عبد الناصر نفسه .

وفى أيام عبد الناصر لم يسأل الكثيرون حائرين : من أنت ؟ لم تكن هناك حيرة لأن الاجابة « بدت » واضحة : أنا كل هؤلاء وأولئك « أنا الدولة » . أنا مصر . أنا الأمة العربية . ولم يبدأ التساؤل حقا إلا بعد الانكسار .

قال الشامتون : البهلوان سقط ولم تكن هناك شبكة . وأنا شخصيا كنت أرى أن اكبر انجاز لعبد الناصر جاء بين ١٩٦٧ ، و ١٩٧٠ حين أعاد فى ثلاث سنوات بناء القوات المسلحة من الصفر . ولكنه كان يحس أكثر من غيره بعمق « الشرخ » الذى أحدثته الهزيمة ، واعترف هو به أمام الجماهير .

كل ما كان فى عهده كان من المتغيرات . فهل كانت هناك ثوابت ؟ مجد الوطن ؟ ربما . العدالة الاجتماعية ؟ ربما . حرية الشعوب ؟ ربما . ولكن مجد الوطن والعدالة الاجتماعية وحرية الشعوب ذاتها مقولات يختلف مفهومها من مواطن إلى مواطن ، وبغير ايديولوجيات محددة متصارعة ، يمكن أن يحجب التعتيم والتعمية المتناقضات ، فلا يلغى بعضها بعض كما يتوهم دعاة

SS

الدولة الشمولية ، بل تبقى المتناقضات بغير حل .

وهذا يفسر كيف خرجت ملايين الجرذان من جحورها بمجرد رحيل عبد الناصر وبداية الانفتاح كلا . ان الرئيس السادات لم يخلق جرذان الانفتاح لأنها كانت كامنة فى عهد عبد الناصر ، وهى التى قادته وقادت البلاد إلى هزيمة ١٩٦٧ .

هذه إذن كانت نقطة الضعف فى نظام عبد الناصر ، انه لم يحل متناقضات المجتمع المصرى ، بل تركها تتعايش معه بشرط ألا تسبب له المتاعب .

لم تكن لديه فلسفة اجتماعية متبلورة أو « عقد اجتماعى » واضح يمكن أن تلتف حوله الجماهير وتقاتل دفاعا عنه ، وكان « الميثاق » أرقى ماظهر فى عهد عبد الناصر من فكر سياسى رسمى ، ومع ذلك فقد كان « الميثاق » توفيقيا وغامضا .

ولم يكن لدى عبد الناصر مسار يميز به الرأسمالية الوطنية من الرأسمالية غير الوطنية ، ولا الاشتراكية الوطنية من النازية ، فلبس اليمين قناع الناصرية ، ولبس اليسار قناع الناصرية . وكان اليمين أقرب إلى مراكز السلطة بحكم منشأ الضباط الأحرار وتكوينهم المحافظ واشتغل عبد الناصر بتصدير الثورة قبل تثبيتها فى مصر ، فلم تضرب جذورها فى أعماق التربة المصرية ، وسهل ضرب الناصرية لأنها لم تكن فلسفة بل كانت مواقف . وبعد أن مضى صاحبها خلع الكل الأقنعة واستولى اليمين .

الاستقرار ، نعم . ولكن كيف السبيل ؟ لقد استولى اليمين على أكثر مواقع السلطة الثقافية كما استولى على أكثر مواقع السلطة الاقتصادية بين ١٩٧١ و ١٩٨١ من خلال تجربة الانفتاح .

وفلسفة الاستقرار على اطلاقها ودون تحفظات معناها أن كل من استولى على « تبة » فى عهد الانفتاح بغير حق غير الاتجار بمقاومة الشيوعية والالحاد قد حصل على العهد بالأمان أن يظل متربعا فى دسته ، ينشر منه التخلف بين المواطنين ، أو ينشر منه الانحلال الفنى والأدبى والثقافى ، أو يجرح الشرفاء من خصومه فى الرأى أو يصادر مايكتبون أو يؤذيهم حتى فى لقمة العيش .

وهذه ليست دعوة إلى حملة تطهير جديدة بين المثقفين ، فمصر الناصرية ومصر الساداتية قد انهكتهما حملات التطهير المتلاحقة حتى خلت مصر من الأمان ، فارتعش الحرف فى أقلام كتابها وارتعشت الكلمة فى أفواه فنانيها وارتعشت الصورة فى ريشة رساميها ، بل والفكرة فى رءوس مثقفيها . وأنا شخصيا أجد المنهج الهادىء – وربما الحذر – الذى تجلى فى تحركات مبارك وقراراته ومواقفه منذ توليه السلطة خير وقاء لمصر من الانزلاق فى مغامرات غير محسوبة كما حدث كثيرا فى الماضى وجر على البلاد أو على المواطنين آلاما كان يمكن تجنبها .

ومع ذلك فالاستقرار الحقيقى لا يتأتى من طرف واحد هو ولى الأمر ، وإنما يتأتى فى الوقت نفسه من كبح تلك القوى اليمينية الملثمة التى تتحكم فى معاش الناس وفى فكرهم .

فلست أظن أن الاستقرار السياسى ممكن بغير الاستقرار الاقتصادى ولست أظن أن الاستقرار الاقتصادى ممكن طالما أن هناك قوى تعمل فى الخفاء وفى العلن على الاستئثار بثروات البلاد سواء بنهب مواردها أو بخلق الاختناقات وبزيادة حجم التضخم فيها ... إلخ . وبالمثل لست أظن أن الاستقرار الثقافى ممكن طالما ظل أصحاب الفكر اليمينى على احتكارهم لمنابر التعبير .

ولو انفرد أصحاب الفكر اليسارى باحتكار منابر التعبير لما تغير الوضع كثيرا ولحل ارهاب اليسار محل ارهاب اليمين . لاتقدم إلا بالحوار . ولاتقدم إلا بالجدلية . لاتقدم إلا بالديمقراطية . وليس هناك فرق أساسى بين الصوت الواحد (المونولوج) وبين برج بابل : أحدهما ينفى الحوار والآخر يقيم حوار الصم ، وكلاهما يؤدى إلى الخراب .

وقد أثبتت التجربة الناصرية والتجربة الساداتية صدق المثل السائر : « يعملوها الصغار ويقع فيها الكبار » . لقد دفع عبدالناصر فاتورة صلاح نصر وسامى شرف وأمثالهما باهظة ، كما دفع السادات فاتورة محمد عثمان اسماعيل ورشاد عثمان وأمثالهما باهظة . انها الطبقة التى تتمتع بالسلطة أو الجاه دون أن تتحمل مسئولية السلطة أو الجاه . هذه هى الطبقة التى تدول بسببها الدول وهى نفسها لاتدول ، كما تحدثنا صحائف التاريخ .

الصيغة التى أقدمها بكل احترام وإجلال للسيد رئيس الجمهورية كبديل لفلسفة الاستقرار ، هى التغيير فى روية وهدوء ، دون إهدار لأى حق من حقوق الانسان ، يمينا كان أو يسارا أو وسطا . ولأن التغيير المتروى الهادىء بطىء بطبعه ، فهو بحاجة إلى مزيد من اليقظة حتى لا يحاصره ثم يجهضه أعداء الثقافة أو أنصار التخلف .

٣٢

□ الثـورة والثقافـة (٤)

سأفترض اليوم (أى فى ١٩٨٣) اننى طالب فى الجامعة يبلغ عمرى عشرين عاما . وأنا أنظر حولى فى فترينة الصحافة المصرية والثقافة المصرية بحثا عن قيادات صحفية أو ثقافية أو أدبية أو فنية ، فماذا أجد؟ (والكلام هنا مقصورا على رجال الكلمة، وعفوا للنسيان)

١ - أجد شيوخا بين ٧٥ سنة و ٨٥ سنة من جيل العشرينات لم يبق منهم إلا توفيق الحكيم وحسين فوزى ويحيى حقى وابراهيم مدكور وزكى نجيب محمود وأحمد الصاوى محمد ، وهو جيل أعطى كل ماعنده ، أطال الله بقاءه .

(وقد دخل التراث من جيل العشرينات - دون ترتيب - طه حسين ، والعقاد ، وسلامة موسى ، والمازنى ، ومحمد حسين هيكل ، وعلى عبد الرازق ، والمنفلوطى ، ومصطفى صادق الرافعى ، وأحمد حسن الزيات ، وزكى مبارك ، ومحمد السباعى ، وعباس حافظ ، وعبدالقادر حمزة ، وحافظ عوض ، وتوفيق دياب ، ومحمود عزمى ، ومحمد التابعى ، وأحمد أمين ، وأمين الخولى ، ومحمد عبدالله عنان ، وشفيق غربال ، وحسن ابراهيم حسن ، ومحمد صبرى السوربونى ، وعبدالرحمن الرافعى ، وفريد أبو حديد ، ومحمد عوض محمد ، وعبدالعزيز البشرى ، وعزيز أباظة ، وفكرى أباظة ، ومحمد كامل حسين ، وزكى عبدالقادر) .

٢ – وشيوخا بين ٦٥ سنة و ٧٥ سنة من جيل الثلاثينات لم يبق منهم – دون ترتيب – إلا مصطفى أمين وجلال الحمامصى وحافظ محمود وسهير القلماوى وبنت الشاطىء ، وأمينة السعيد ، وحسين مؤنس ، وابراهيم عبده ، ونجيب محفوظ وشوقى ضيف ومحمود شاكر ، ومحمد أحمد خلف الله ، وعبدالقادر القط ، محمد القصاص وفتحى رضوان ، وبيكار وصلاح طاهر وبدر الدين أبو غازى ، ولويس عوض ، وذلك الحاضر الغائب عبدالرحمن بدوى . وهو جيل أعطى أهم ما عنده ولم يبق عنده إلا القليل .

(وقد دخل التراث من جيل الثلاثينات – دون ترتيب – زكى أبو شادى ، وعلى محمود طه ، وابراهيم ناجى ، ومحمد مندور ، وعبدالعزيز الاهوانى ، ومحمد غنيمى هلال ، ورمسيس يونان ، وابراهيم المصرى ، وأحمد حسين ، وسيد قطب ، ومحمود حسن اسماعيل ، وصالح جودت ، وزكى عبدالقادر ، وعلى أمين ، وكامل الشناوى ، وعثمان أمين ، وجمال الشيال ، وشهدى عطية ، وعلى الجريتلى ، ورشاد رشدى ، وسعيد العريان ، وعلى باكثير ، وابراهيم أنيس)

٣ – وكهولا بين ٥٥ سنة و٦٥ سنة من جيل الاربعينات ، بعضهم تخرج فى بدايتها وأكثرهم تخرج فى وسطها وبعضهم تخرج فى نهايتها . فهناك شكرى عياد (١٩٤٠) وعبدالحميد يونس (١٩٤٠) ومحمود عبدالمنعم مراد (١٩٤٠) ، ومحمد عودة (١٩٤٠) ، واحسان عبدالقدوس (١٩٤٢) ، وعبدالمنعم الصاوى (١٩٤٢) ، ونعمان عاشور (١٩٤٢) ، وابو سيف يوسف (١٩٤٢) ، وعلى الراعى (١٩٤٣) ، ومرسى سعدالدين (١٩٤٣) ، وعبدالرحمن الشرقاوى (١٩٤٣) ، وموسى صبرى (١٩٤٣) ، ومحمد أنيس (١٩٤٣) ، وعبدالعظيم أنيس (١٩٤٤) ، ومجدى وهبة (١٩٤٥) ، ومصطفى سويف (١٩٤٥) ، ويوسف الشارونى (١٩٤٥) ، وأحمد بهاءالدين (١٩٤٦) ، وفتحى غانم (١٩٤٦) ، وأنيس منصور (١٩٤٦) ، وبدر الديب (١٩٤٦) ، ومحمود العالم ، واسماعيل صبرى عبدالله (١٩٤٦) ، ولطيفة الزيات (١٩٤٧) ، وكامل زهيرى (١٩٤٧) ، وأحمد غنيم (١٩٤٧) ، ولطفى الخولى (١٩٤٩) ، ومحمد سيد أحمد (١٩٤٩) ، والفريد فرج (١٩٤٩) ، وفاروق خورشيد (١٩٥٠) ، وعزالدين اسماعيل (١٩٥١) ، حتى يوسف ادريس (١٩٥٢) .

ويمكن أن يضاف إلى هؤلاء نفر كبير من الكُتّاب والصحفيين والكُتّاب والقياديين الذين لا أعرف تاريخ تخرجهم بين أوائل الأربعينات وأواخرها ، أو على كل حال قبل قيام ثورة ١٩٥٢ ، مثل محمد حسنين هيكل ، وحسين فهمى ، وخالد محمد خالد ، وثروت عكاشة ، وأحمد أبو الفتح ، وفؤاد زكريا ، وفؤاد كامل ، ومصطفى محمود ، وصلاح حافظ ، ومراد وهبة ، وكمال عبدالحليم ، وسعد كامل ، وعبدالفتاح الديدى ، وأنور عبدالملك ، وفاطمة موسى ، وسعد الدين وهبة ، وفيليب جلاب ، واسماعيل المهدوى ، وأمير اسكندر ، ويوسف جوهر ، وثروت أباظة ،

وكمال الملاخ ، وعبدالمحسن طه بدر ، وأحمد كمال زكى ، وصقر خفاجة ، وحسين نصار ، وانجيل سمعان ، وعبدالرحمن الخميسى ، وعبدالعزيز الدسوقى ، ونعمات أحمد فؤاد ، وجمال حمدان ، وخليل صابات ، وعبده بدوى .. إلخ .

وجيل الاربعينات جيل أعطى الكثير ، وهو جيل مجهد لشدة ماكتنفه من صراعات ، ومع ذلك فاعتقادى أن أكثر أبنائه لايزالون قادرين على العطاء الكثير إذا اتيحت لهم الظروف .

(وقد دخل التراث من جيل الأربعينات : أحمد رشدى صالح الذى تخرج عام ١٩٤١ وصلاح عبدالصبور الذى تخرج عام ١٩٥١ ، وفيما بينهما محمد عفيفى وأنور المعداوى وابراهيم عامر وزكريا الحجاوى) .

هذا كتالوج بأسماء الكُتّاب والصحفيين الذين كانوا يوجهون المثقفين أو يوجهون الرأى العام أو كانوا يؤثرون فى تكوين الفكر المصرى فى عهد عبدالناصر (عفوا للنسيان) ويلاحظ أنهم جميعا كانوا ممن اكتمل تكوينهم العقلى والثقافى والوجدانى قبل ثورة ١٩٥٢ وأن قيمهم الاساسية كانت قد تكونت قبل ثورة ١٩٥٢ ، وبالتالى فقد ورثتهم مصر الجمهورية عن مصر الملكية . وبعض هؤلاء كانوا يوجهون الرأى العام أو يؤثرون فى تكوين الفكر المصرى فى عهد السادات ، ولكن أكثرهم كانوا من المطاردين بدرجات متفاوتة بين ١٩٧١ و ١٩٨١ بسبب انتمائهم لليسار أو لاعتراضهم على سياسات الدولة خصوصا اتفاقات كامب دافيد .

ولاأعتقد أن لثورة ١٩٥٢ فضلا بأى معنى كان فى تكوينهم أو فى انضاجهم أو فى اتاحة المنابر لهم . فمن المعروف أن اكثر هؤلاء الكتاب والصحفيين كان لهم وجود مقرر فى العرف العام بدرجات متفاوتة حسب أعمارهم وانتماءاتهم السياسية وطبيعة عملهم فى عهد الملكية .

بل ومن المعروف أن أكثر هؤلاء الكتاب والصحفيين دخل فى صراعات عديدة مع الثورة إبان عهد عبدالناصر أو إبان عهد السادات أو إبان العهدين معا ، ومنهم من بدأ صراعه مع النظام القائم منذ عهد الملكية . وليس منهم من لم يسجن أو يفصل أو يوقف عن العمل أو يكسر قلمه فى مرحلة أو أكثر بين ١٩٥٢ و ١٩٨١ . وهو مايدخل فى باب تبديد الطاقات وشل المواهب وقصف العمر . ولايستثنى من هذا إلا حالة واحدة أو حالتان كحالة رشاد رشدى ومهدى علام اللذين عاشا فى سلام دائم مع عبدالناصر ومع السادات طوال الفترة مابين ١٩٥٢ و ١٩٨١ .

ويلاحظ أن الكثرة الساحقة من أبناء هذه الاجيال المتعاقبة نشأت فى تقاليد فكرية عصرية تجرى بينها مجرى المسلمات ، وهى تقاليد التواصل الثقافى العضوى المستمر بين الثقافة والحضارة فى مصر والثقافة والحضارة فى اوربا ، فلم تكن هذه الاجيال المتعاقبة ترى أى تناقض بين الاصالة

والمعاصرة . ومنهم من بالغ فى فهم مصر الاوربية إلى حد الدعوة ، كطه حسين ، إلى تعليم اللغة اللاتينية فى المدارس الثانوية المصرية .

ولكن جوهر التواصل الحضارى والثقافى بين مصر واوربا عند هذه الاجيال كان يقوم على تجاوز الاقتباس المادى إلى الاقتباس الحضارى والثقافى ، أى تجاوز اقتباس العلم والتكنولوجيا إلى اقتباس القيم والافكار والمناهج الاساسية التى تتميز بها المجتمعات الاوربية العلمانية الحديثة منذ بداية عصر النهضة ولم يكن هناك فرق أساسى بين موقف الأحرار الدستوريين وموقف الوفديين إلا الموقف الطبقى ، تماما كما كان الوضع فى اوربا ، الدستوريون يدعون لحرية الحكماء والوفديون يدعون لحرية البشر ، الدستوريون يدعون لحكم الصفوه ، والوفديون يدعون لحقوق الانسان . وفى الحالتين كانت الحقوق والحريات اوربية وكانت مناهجها اوربية كذلك .

وحين خفت صوت الديمقراطية وارتفع صوت الاشتراكية فى الاربعينات كانت دعوة الكتاب والصحفيين الاشتراكيين دعوة لأنواع من الاشتراكية حلم بها الاوربيون أو مارسوها بالفعل ، أى أن الحلم الاشتراكى المصرى كان امتداد للحلم الاشتراكى الاوربى كما كانت الديمقراطية المصرية من قبل امتدادا للديمقراطية الاوربية . وسواء أكان هذا الحلم الاشتراكى فابيا أو نازيا أو ماركسيا لينينيا أو ماركسيا تروتسكيا ، فقد كان فى جوهره حلما بتنظيم اجتماعى واقتصادى على غرار أحلام المجتمعات الاوربية .

ولم يكن هناك أى احساس بالذنب بين أكثر المثقفين المصريين ، بل وبين أكثر المصريين ، فى الاستفادة من التجربة الاوربية فى السياسة والاجتماع والاقتصاد ، وفى العلوم والفنون والآداب ، لأن العقلية العلمية السائدة فى مصر منذ محمد على كانت تؤمن بوحدة الحضارة الانسانية والتراث الانسانى والمصير الانسانى رغم اختلاف الالوان والظلال وكانت لا ترادف الاستقلال الوطنى بالعزلة الوطنية أو بالرفض القومى لاية تجربة انسانية خارج حدود الوطن .

ولا شك أن العزلة القومية كان لها دائما انصارها وكوادرها فى القرنين الاخيرين ، وهم السلفيون ودعاة القديم . ولكن هؤلاء لم يستفحلوا أبدا إلا فى عصور الهزائم والانتكاسات . وفى عصور النهضة كان لهم دائما مكان فى المجتمع المصرى ولكن بحيث لا يعرقلون حركة التقدم .

وجيل الاربعينات من الكتاب والصحفيين الذين ورثتهم ثورة ١٩٥٢ عن أواخر عصر الملكية كانوا ثمرة الاختمار الفكرى الذى كان يجرى فى مصر طوال الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥) . وكانوا فى جملتهم من دعاة الاشتراكية العلمية ومقاومة الاستعمار . ولكنهم رغم اشتغالهم بالحركة الوطنية كانوا دعاة تواصل ثقافى وحضارى مع اوربا ، واثقين من انتصار الحرية والاشتراكية والانسان حتى فى الدول الاوربية الاستعمارية التى كانوا يقاتلونها . وكان أكثرهم يتقن

لغة اجنبية أو اكثر ويقرأ فى لغة أجنبية أو أكثر . كما أن عددا كبيرا منهم أتم تعليمه العالى فى اوربا وتوجه بأبحاث الجامعات وكانوا يتتلمذون على فلاسفة اوربا الثائرين على الرأسمالية الاوربية والاستعمار الاوربى .

وقد كان هذا من أسباب سوء التفاهم الذى كان بين المثقفين وبين ثورة ١٩٥٢ فى مراحلها الأولى ، لأن نقص أكثر الضباط الثوار فى الثقافة جعلهم يخلطون بين البحث عن الجذور والاكتفاء بالجذور ، ولذا كانت نظريتهم السياسية والاقتصادية وفكرتهم عن الاصلاح أو إعادة بناء المجتمع المصرى نظرية فيها من الوجدان والنوايا الحسنة أكثر مما فيها من العلم والفكر .

ومنذ بداية الثورة بدأت تتبلور تدريجيا فلسفة الاكتفاء الذاتى التى اتخذت على الصعيد المادى صورة تمصير رؤوس الأموال وتمصير الوظائف فى البنوك والشركات وصورة تصنيع البلاد بالحماية الجمركية وبسيطرة الدولة على الاستيراد . وقد ألهب تناقض الثورة مع الاستعمار القديم أولا ، ثم مع الاستعمار الجديد . فلسفة الاكتفاء الذاتى ، واستغل البعض هذا الاتجاه فخرجت دعوة « من الابرة إلى الصاروخ » ، واختلطت فكرة « الاستقلال الوطنى » بفكرة « الاكتفاء الذاتى » كأنما الاكتفاء الذاتى شيء مطلوب لذاته .

أما على الصعيد الثقافى ، فقد اتخذت فلسفة الاكتفاء الذاتى أبعادا أشد ضررا . كانت هناك مدرستان تتنازعان التأثير فى الجامعات ووزارة التعليم وأجهزة الثقافة ، وكلاهما تتحركان باسم القومية :

مدرسة تنادى بأن ثقافتنا كاملة الاوصاف وفيها كل مانحتاج إليه من خبرة ومعارف وقيم ، وانها أرقى من كافة الثقافات ، وأنه لا شيء ينخر فى قوميتنا أكثر من تعرضها لغزو الثقافات الاجنبية .. وبالتالى فحماية الثقافة القومية لا تكون إلا بالاكتفاء الذاتى ونسف الجسور الثقافية التى تصلنا بالمجتمعات الاخرى المختلفة عنا فى التراث .. وهذه هى المدرسة التى أدت سطوتها إلى التخفف من تعليم اللغات الاجنبية فى مدارسنا وجامعاتنا إلى حد التخلى عن تعليم اللغة الفرنسية واعتبار اللغة الانجليزية « مادة رسوب » يمكن دخول الجامعات بدون النجاح فيها . وقد صاحبت هذه الدعوة دعوة لتدريس الآداب الاجنبية باللغة العربية فى أقسام اللغات بالجامعات .

أما المدرسة الاخرى فقد كانت مدرسة أقل عنجهية لانها ، مع تمجيدها للتراث القومى ، كانت ترى أن مجد الحضارة العربية والاسلامية كان فى عصر المأمون حين كانت نوافذ الثقافة القومية مفتوحة على كافة الثقافات العظمى ولا سيما ثقافة الفرس وثقافة اليونان ، وحين اتخذت حركة الترجمة طابع حركة قومية لاخصاب التراث القومى . وقد تبلورت هذه المدرسة أولا فى مشروع الالف كتاب الذى كان يقوده الدكتور حسين مؤنس ثم فى مشروع ترجمة روائع المسرح العالمى

الذى كان يقوده الدكتور محمد اسماعيل موافى .

وقد اجهض المشروعان فى مرحلة ما ، لأن الدولة لم تكن تعرف ماذا تريد ، أتريد فتح النوافذ أم تريد اغلاقها .

وعلى كل فقد كانت حركة الترجمة ذاتها تحمل جرثومة موتها ، وهو مبدأ الانعزالية الكامن لا الظاهر . فقد كانت حركة الترجمة مؤسسة على فلسفة استاتيكية خاطئة ، تفترض ان الثقافات الاجنبية الراقية لا تنمو نموا عضويا وانما هى كم محدود ان حصلته فقد حصلت الرقى وانتهى الامر ، وهو غير صحيح .

فاللغات الاجنبية هى مفاتيح الثقافات والحضارات ، واذا كان جائزا لرجل الشارع ألا يملك منها شيئا كثيرا لأنه يعتمد فى زاده العقلى والوجدانى على مايقدمه له المثقفون ، مترجمين كانوا أو منشئين ، فهو غير جائز بالنسبة لكوادر المثقفين والخبراء فى كل علم وفن ، الذين ينبغى أن يكونوا على تواصل مستمر لاينقطع مع كل جديد فى العلوم والفنون والآداب حتى نساير العالم المتقدم خطوة بخطوة ، ليس فقط فى اكتساب فكر العصر وقيمه ، ولكن أيضا فى قدرتنا على البحث عن الذات ومراجعة تراثنا وقيمنا التقليدية .

هذا إذن كان أكبر نقد حضارى وجه لعصر عبد الناصر ، وهو أنه على الأقل فى السنوات العشر الأولى من الثورة (١٩٥٢ - ١٩٦٢) - أيام هيمنة كمال الدين حسين - سلم قيادة مصر العلمية والتعليمية والثقافية لمدارس انعزالية نسفت الجسور بيننا وبين العالم المتقدم باسم الاكتفاء الذاتى .

ومع ذلك فلم تظهر آثار الانعزالية الوخيمة فى عهد عبد الناصر نفسه . لماذا ؟ لأن الكوادر الثقافية التى ملأت ساحة الفنون والآداب فى عهد عبد الناصر كان قوامها تلك القيادات المثقفة بالثقافات الاوربية التى ورثها عبد الناصر من جيل العشرينات ومن جيل الثلاثينات ومن جيل الأربعينات ، وكان لها فى القصة باع وفى المسرح باع وفى الشعر باع وفى النقد الادبى باع . وكان جيل الاربعينات بالذات ، وهو جيل اليسار المصرى ، أكثر الاجيال حضورا فى عهد عبد الناصر بعد ١٩٦١ .

ولأن عبد الناصر صالح أبناء هذا الجيل بعد ١٩٦١ عندما علمته الأحداث أن الاعتماد على اليمين المصرى ربما كانت فيه حياته ولكن بالقطع كان فيه مقتل ثورته ، فقد ملأ اليسار عصره بالحيوية والحركة فى الفنون والآداب ، ورمموا ما كان قد انقطع من جسور نحو عشر سنوات بيننا وبين الحضارة الاوربية والثقافة الاوربية ، واستردت مصر مرة أخرى مكانتها كمصدر اشعاع حضارى بين الغرب والشرق بفضل تجمع المثقفين فى وزارة الثقافة نحو عشر سنوات .

فلما خاصم الرئيس السادات اليسار المصرى واسكت كتابه بين ١٩٧١ و١٩٨١ ، كان القحط الكبير ، وعادت الثقافة المصرية إلى عزلتها والاقتيات على جذورها الجافة ، وتجددت نظرية الاكتفاء الذاتى فى الثقافة أكثر من عشر سنوات . وقد كان من نقائض عهد الرئيس السادات أن الدولة التى فتحت باب استيراد السلع على مصراعيه إلى حد إقامة المناطق الحرة ، أغلقت باب استيراد القيم والأفكار بالضبه والمفتاح .

وقد كان هناك أمل عظيم فى أن تؤدى حرية الحركة البشرية بين مصر والخارج التى اقترنت بفلسفة الانفتاح فى عهد الرئيس السادات ، إلى بداية عهد جديد من التواصل الثقافى بيننا وبين العالم المتقدم . كان هناك أمل عظيم فى أن تبدأ مصر فى تكوين رصيد جديد من المثقفين الذين يقيمون الجسور الثقافية مرة أخرى بيننا وبين اوربا وامريكا ، ولكن عقلية الهجرة والاغتراب التى سادت أكثر من غادروا أرض الوطن من الشباب المتعلم قد أضعف هذا الامل كثيرا ، بل لعلها غدت أشبه شيء بنزيف عقل الأمة .

حتى الاهتمام بتعليم اللغات الاجنبية وتعلمها الذى ابتهجنا له فى عصر الرئيس السادات وكنا نأمل أن يؤدى إلى تصحيح ذلك الخطأ الفاحش الذى ارتكب فى عهد الرئيس عبد الناصر ، وهو ازدراء اللغات الاجنبية ، قد اكتشفنا ، وياللهول ، انه اهتمام تافه الدافع تافه النوع تافه الغاية ، مصدره ليس اكتساب الثقافة الراقية ولكن اكتساب مايسميه رجال التربية « المهارات الاربع » ، وهى كيف تحسن الكلام ، وكيف تحسن القراءة ، وكيف تحسن الكتابة ، وكيف تحسن الفهم فى اللغة الاجنبية التى تتعلمها ، تمهيدا للتوظف فى أية شركة من شركات الانفتاح وليس تمهيدا لقراءة كتاب نافع أو للتغلغل فى أسرار علم من العلوم .

لقد كانت المهارات الاربع فى زمان الخواجات هى الشرط الوحيد المطلوب فى كل موظف أو موظفة عند شيكوريل وشملا وداود عدس وصيدناوى ، أو فى البنك العقارى وبنك سوارس وبنك باركليز والكريدى ليونيه .

وبينما كان أبناؤنا يقرأون فى جامعاتنا أو فى جامعات اوربا ماكتبه فولتير وروسو وهوجو واندريه جيد ، أو ماكتبه افلاطون وارسطو وديكارت وبرجسون ، أو ماكتبه آدم سميث ومالتوس وريكاردو ولورد كينز ، كان أبناء الجاليات الاجنبية فى مصر يدخلون الحياة « بالمهارات الأربع » ويخرجون منها « بالمهارت الأربع » ، فنهبوا مانهبوا من مال ولكنهم عاشوا كذرات من الغبار على صفحة الحياة المصرية ، ما أن نفخ فيها نافخ حتى تلاشت وكأن لم تكن .

أما عقل مصر الأصيلة ووجدانها فقد صاغها عبر الأجيال أبناء مصر الذين أخذوا العلم من أسبابه .

وقد كنت أرصد بإشفاق تلك المحاولات المتكررة التى كان يقوم بها أصحاب « المهارات الأربع » ، وهى مدرسة دنلوب ، عبر الثلاثين عاما الماضية ، سواء فى عهد الرئيس عبدالناصر أو فى عهد الرئيس السادات ، ليجعلوا « المهارات الأربع » هى الأساس فى تعليمنا الجامعى والثانوى والاعدادى ، ليس فقط فيما يخص اللغات ولكن أيضا فى كل علم وكل فن.

ففى كل علم وكل فن فلاسفة للمهارات الأربع من دعاة التبسيط الساذج ودعاة « أكل العيش يحب الخفية » . هم أعداء العلم والفكر وأصحاب الدربة التكنولوجية والعقيدة الصماء . ولعلهم قد كسبوا بعض الأرض فى الظاهر ، ولكنهم حتى الآن قد عجزوا عن زعزعة نظامنا التعليمى لأنه قائم على أسس راسخة ولأن الحواس لا يمكن أن تكون عقل الانسان .

ونحن الآن لا نعيش فى فراغ ولكننا نعيش فى مرحلة إنتقال نرجو أن يتخلق فيها نظام جديد يرد للعلم هيبته ويرد للثقافة هيبتها ويدعم ما بيننا وبين الحضارات الراقية من أواصر وجسور .

وربما كانت خير نقطة للبداية هى إجراء جرد صادق لمحصول الثورة منذ ١٩٥٢ من حملة القلم ومن الفنانين التشكيليين ومن رجال المسرح والموسيقى والسينما ومن المؤرخين ومن الصحفيين ورجال الاعلام وعلماء الاجتماع وعلماء الاقتصاد وعلماء النفس ، إلخ .. المؤثرين فى الرأى العام للتعرف من هم أبناء عبدالناصر الشرعيون أى لنعرف من تخرجوا من الجامعات والمعاهد العليا و اكتملت ثقافتهم الاساسية فى عهد عبد الناصر ، ومن أبناء السادات الشرعيون من قيادات الشباب فى الفنون والآداب .

بهذا وحده يعرف الرئيس حسنى مبارك ماذا ورث ومافرصه الحقيقية فى تجديد الازدهار الثقافى على أرض مصر فى ظل الخبرات والمواهب المتاحة ، وماتحتاج إليه البلاد من تخطيط ثقافى يمكن به مواجهة القصور الحالى والمستقبل المشرق بإذن الله .

SS

٣٣

□ المهرجــان الغــريب

صـور مصـرية .. فى معـرض أمريكــى

هناك برنامج ثقافى مصرى أمريكى اشتهر باسم برنامج « مصر اليوم » ، القصد منه تعريف من يهمه الأمر من الأمريكيين بأحوال مصر اليوم فى الفنون والآداب وفى الاجتماع والاقتصاد . ولأن الفنون الموسيقية والفنون الشعبية والفنون التشكيلية كان لها حضور فى هذا البرنامج سواء بالحفلات أو المعارض ، فقد اتخذ هذا البرنامج شكل المهرجان الثقافى الذى أمتد عبر ستة أسابيع من بلد إلى بلد فى أمريكا من ساحلها الشرق إلى ساحلها الغربى . وقد شرفت سيدة مصر الأولى هذا المهرجان بافتتاحه .

وحين أقول أن البرنامج كان مصريا – أمريكيا ، أقصد أن الرجال كانوا من عندنا والمال كان من عندهم . قيل كلفهم نحو ربع مليون دولار واستغرق الإعداد له نحو عام كامل . أما الأموال الأمريكية فهى حصيلة تبرعات أو منح تقدمت بها عدة هيئات ثقافية أمريكية مثل الصندوق القومى لرعاية الدراسات الانسانية ، والصندوق القومى لرعاية الفنون ، ووكالة الإعلام الدولى التابعة للولايات المتحدة ، ومؤسسة أموكو ، وغيرها من الهيئات والأفراد . وقد نفذ البرنامج تحت إشراف معهد الشرق الاوسط ومؤسسة سميسونيان الشهيرة وغيرها فى واشنطن ، كما نفذ تحت إشراف متحف الفنون والصناعات الشعبية فى لوس انجيليس ، وتحت إشراف متحف التاريخ الطبيعى فى يوستون

بتكساس ، أما الجامعات التى استضافتنا نحن المحاضرين خارج واشنطن ، فقد كانت جامعة يوستون بتكساس ، وجامعة أوستن بتكساس ، وجامعة كاليفورنيا الجنوبية ، وجامعة الدولة فى كاليفورنيا .

وقد تعمدت أن أحشد هذه الأسماء الضخمة التى كانت كانت كفيلة بإنجاح أى برنامج ثقافى لأطرح السؤال البديهى : هل حقق البرنامج كل النتائج المرجوة منه ؟

وأنا لا أعرف كيف كان مسار المعارض الفنية المصرية والحفلات الموسيقية والفولكلورية المصرية فى أمريكا ، كما لا أعرف كيف استقبلت ولا مدى نجاحها ، فقد كان مسار ندوتنا مختلفا زمنيا عن مسارها ومركزا فى أسبوعين لا ستة أسابيع . وقد تلقيت من المستر جون دورمان المدير المنظم لبرنامج « مصر اليوم » فى أمريكا خطابا يقول فيه : « ان إجماع الآراء هنا هو ان الندوات كانت أقيم برنامج فى النشاط كله الذى استغرق ستة أسابيع . لقد كانت حقاً مجموعة ممتازة من الأساتذة » . وربما كان هناك بعض المجاملة فى هذه العبارة ، بمعنى أن نخبة الأساتذة الذين شاركوا فى الندوات ، رغم أنهم كانوا حقا من صفوة المثقفين ، لم يعطوا فى تصورى خير ماعندهم ، ثم أن التعريف بالبرنامج وبالمحاضرين لم يكن يتناسب مع كل هذا الحشد الكبير من قادة الفكر فى مصر . ومع ذلك فقد كانت النتيجة العامة فى نظرى لا بأس بها .

وقد كان هناك لبس من نوع ما فى فهم المراد من هذا اللقاء المصرى – الأمريكى ، هل كان لقاء للتعرف والتعريف أم كان لقاء لدعم الصلات السياسية ، فقد كان هناك أربعة سفراء أمريكيون على الأقل ممن كانوا يحتفون بنا أو يحتفى بهم معنا فى واشنطن ، وكلهم خدموا فى الشرق الأوسط ، هم السفراء ريتشارد بنديك ولوشيوس باتل وريتشارد نولتى ودين براون ، إلى جانب غيرهم من « خبراء » الشرق الأوسط ، ولم أر فى واشنطن إلا عدداً قليلا جدا من أعلام العلم والفن والأدب . وربما كان هذا من طبيعة الأشياء فى عاصمة أمريكا ، حيث تطغى السياسة على كل شىء آخر . وقد تدهور الموقف عندما انتقلنا إلى يوستون تكساس حيث وجدنا أنفسنا محاطين برهط كبير من رجال الأعمال و « الوجهاء » وفراشات المجتمع ، ممن لا يؤمون المحاضرات والندوات ولكن موهبتهم تسطع فى حفلات الطعام والشراب على العشاء . ثم عاد الميزان فاعتدل حين انتقلنا إلى الجو الجامعى فى أوستن وفى لوس انجليس .

كنا ثمانية من المصريين اختيروا بعد جدل طويل بين الجانب الأمريكى ووزارة الثقافة المصرية ليتحدثوا فى أربع ندوات تغطى مختلف وجوه الحياة المصرية : كان هناك مرسى سعدالدين ومحمد شعلان ليتحدثا عن الشخصية المصرية ، أو على الأصح عن الهوية المصرية ، وكان هناك صلاح عبدالصبور وشخصى لنتحدث عن الفن والأدب فى مصر ، وكانت هناك سهير القلماوى وسعدالدين ابراهيم ليتحدثا عن المجتمع المصرى فى مرحلة الانتقال ، وكانت هناك فرخندة حسن

وصلاح العبد ليتحدثا عن الأرض ومواردها . وكل هؤلاء أعرف من أن يعرفوا في الحياة المصرية . وقد أنضم إلينا فى مرحلة ما الدكتور سمير سرحان والدكتور محمد عنانى وشاركا بجهد إيجابى فى هذا النشاط الثقافى . وكانت كل ندوة تستغرق ساعتين : ثلث ساعة لكل متحدث وثلث ساعة للمعلق الأمريكى ، والباقى للجمهور .

وفى واشنطن كان جمهورنا نحو ثلاثمائة مستمع بدا عليهم الاهتمام بما نقول ، فكانت بداية طيبة تفيض بالحيوية . فلما انتقلنا إلى يوستن تكساس ، كان هناك الاكرام الاجتماعى المعتاد فلما ذهب أول فوج منا فى الصباح إلى جامعة رايس لعقد الندوة فوجئوا بأن الجمهور كان مؤلفا من فتاة واحدة أو فتاتين ، فلم تعقد الندوة ، وانما وجدها المصريون مناسبة لاقامة الحوار فيما بينهم . ولما عرفنا بما جرى قررنا ألا نعقد بقية الندوات فى هذا البلد الغريب الذى يحسن إقامة المآدب ولكنه لا يحب الاستماع . وكان فى يوستن جو من ذلك الجو الذى أحسه عامة المصريين فى « دالاس » عندما عرض عليهم التليفزيون المصرى ذلك المسلسل الشهير . كلاهما مجتمع مغلق من سراة الناس ليس فيه مكان للثقافة والمثقفين ، يفوح بالبترول والثراء الفاحش وجمع التحف الغالية لاستعراضها أمام المعارف والجيران . وسألنا عن سبب ما كان من إهمال عام للندوات ، فقيل لنا أن الشخص الذى تعهد بالاعلان عن الندوات ، فى يوستن لم يفعل شيئا ، وبالتالى فقد جهل الناس أمر الندوات . ومع ذلك فلو أن كل من حضر حفلات العشاء تكريما لنا حضر بنفسه الندوات أو ارسل لها مندوبا عنه لكان لنا منهم جمع غفير . وأنا لا أكتم أنى أحمل شيئا كثيرا من المرارة رغم أنى لم أكن من بين من واجهوا هذه التجربة باشخاصهم ، فقد كنت مشغولا أبحث دون جدوى عن كتب أدبية متخصصة اشتريها من مكتبات المدينة . ولكنى لا أستطيع أن أنسى أن عشرة من أقطاب العلم والأدب فى مصر قطعوا آلاف الأميال للتحدث عن مصر إلى أهل يوستن بدعوة منهم ثم لم يجدوا « صريخ أبن يومين » يستمع إليهم ... وفى عقر الجامعة .

على كل فقد انتهت المشاكل بمجرد خروجنا من يوستن . تقرر أن ننتقل إلى أوستن ، أو ما يسمى جامعة تكساس فى أوستن ، قبل أن نرحل إلى الغرب ، وكانت جامعة أوستن كالعهد بها مركزا علميا جادا ، وفيها مكان خاص للاستشراق ودراسات الشرق الأوسط . فكانت الندوات موضع اهتمام الأساتذة والطلاب ، وحين انتقلنا إلى لوس انجليس تقاسمت الندوات جامعة كاليفورنيا الجنوبية وجامعة الدولة فى كالفورنيا ، ووجد المحاضرون المصريون جوا جادا من اللقاء على العلم . وبهذا المعنى يمكن أن نقول أن برنامج الندوات كان برنامجا ناجحا .

كل هذا استغرق أسبوعين وآلاف الأميال داخل أمريكا وحدها . وقد أغتنمت فرصة رحلتى هذه لكى أقوم بعملين : أولهما استكمال مكتبتى من النصوص اليونانية واللاتينية ، وثانيهما متابعة ماهو جديد فى المسرح سواء فى نيويورك أو لندن أو باريس . وقد وفقت فى المهمة الأولى أما المهمة

الثانية فلم أجد جديدا يستحق المتابعة فى عواصم الغرب الثلاث إلا القليل ، شاهدت المسرحيات التى كانت تعرض فى وقت واحد فى نيويورك ولندن ، تقدمها فرق مختلفة أو نفس الفرق بانتقالها من بلد إلى بلد . لقد كان موسم ١٩٨٠ / ١٩٨١ موسما عقيما فى العواصم الثلاث ، أو يكاد يكون كذلك . وجدت مسرحية جديدة تمثل فى نيويورك ولندن فى وقت واحد ، وكان اسمها « الرجل الفيل » أما لندن فقد كان فيها أربع مسرحيات جديدة هى « البوتقة » (لآرثر ميللر) و« فرجينيا » (لادنا اوبرايان) ، و« تعليم ريتا » (لويلى رسل) ، و« شهر فى الريف » (لتورجنيف) ، غير هذا فقد كانت فيها طائفة من المسرحيات المستمرة فى العام الماضى أو المعادة فالمسرح القومى بلندن كان مستمرا فى تقديم مسرحية « اماديوس » للكاتب المسرحى الفذ (بيتر شيفر) ، وهى عن حياة الموسيقار موزار ، و« حياة جاليليو » لبريخت ، و« الانسان السوبرمان » لبرنارد شو ، وبعض مسرحيات شكسبير المطروقة ، مثل « عطيل » و« دقة بدقة » ، كما أنه شارك فى احتفالات ذكرى موليير بمسرحية « دون جوان » ، تحية منه للمسرح الفرنسى ، وفى لندن أيضا شاهدت كوميديا سياسية خفيفة اسمها « موت فوضوى قضاء وقدر » وكنت فى الموسم الماضى قد فاتنى مشاهدة عرض مسرحى شهير عن حياة المغنية الفرنسية « اديث بياف » كان حديث كل الناس فى لندن عام ١٩٨٠ ، فوجدته يقدم فى نيويورك فبادرت إلى مشاهدته . أما باريس فلم أجد فيها جديدا إلا عرضا مسرحيا مبنيا على قصيدة رامبو الشهيرة « فصل فى الجحيم » غير هذا كانت كلها إعادات لمسرحيات سارتر ويونسكو وشووجان جينيه وارثر ميللر وبريخت وكلوديل وجولدونى وابسن وسوفوكليس : أعمال كلها عظيمة ولكن كلها معادة . ومن كل هذا المولد لم أتوقف طويلا إلا أمام ثلاث مسرحيات هى « موت فوضوى قضاء وقدر » للكاتب الايطالى داريوفو ، و« البوتقة » لارثر ميللر ، و« فرجينيا » لادنا اوبريان .

واعود إلى مهرجان « مصر اليوم » فأقول أن هذا المهرجان بما فيه من ندوات قد خصص هذا العام لمصر ، ولكنه ليس الأول من نوعه ، فهو حلقة فى سلسلة من ندوات دولية سنوية تبنتها أمريكا داخل بلادها فى السنوات الأخيرة للتعرف منها على فنون الأمم الأخرى وآدابها والالمام بقضاياها الثقافية . وقد بدأت هذه السلسلة من الندوات عام ١٩٧٧ بإقامة حوار مشابه حول ثقافة كندا فى القرن العشرين ، ثم تلاه فى ١٩٧٨ حوار مشابه حول ثقافة المكسيك المعاصرة . وفى ربيع ١٩٧٩ أقيم فى الولايات المتحدة الأمريكية مهرجان « اليابان اليوم » على نفس الغرار ، وفى ربيع ١٩٨٠ أقيم مهرجان « بلجيكا اليوم » . أما القصد من هذه البرامج فهو « تعميق فهم الجمهور الامريكى للثقافات المعاصرة فى الدول الأخرى وإبراز المصالح المشتركة والقضايا الاجتماعية » . ولكن لوحظ حتى الآن أن الدول المختارة لهذه البرامج دول صغيرة ذات مشاكل ثقافية وسياسية خاصة : ففى كندا هناك مشكلة تجاور الثقافتين الانجليزية والفرنسية . وفى بلجيكا هناك مشكلة تجاور الثقافتين الفالون (الفرنسية) والفلمنكية . وفى المكسيك هناك مشكلة التخلف من جهة ومشكلة تجاور المكسيك

الكاثوليكية مع الدول اللاتينية الشيوعية مثل كوبا أو الدول ذات الغليان اليسارى . واليابان رغم تقدمها التكنولوجى يقوم فيها صراع الماضى والحاضر على قدم وساق . فعلى من سيأتى الدور بعدنا ؟

وربما كان من المناسب فى هذا السياق أن نتفحص الطريقة التى تدار بها هذه البرامج الثقافية فى أمريكا التى يقال أنه ليست فيها وزارة ثقافة . فأمثال هذه البرامج وغيرها ينفق عليها صندوقان هامان إلى جانب الاعانات الضخمة التى تتلقاها من المؤسسات الثقافية الخاصة ومن المؤسسات الصناعية والتجارية الخاصة ومن ميزانيات الولايات المتحدة ومن الرعاة الأفراد . هذان الصندوقان هما « الصندوق القومى لرعاية الفنون » و « الصندوق القومى لرعاية الآداب » . وكلا الصندوقين قد انشىء عام ١٩٦٥ بقانون من الكونجرس وبميزانية سنوية تأتيه من الكونجرس ، فهو مايسمى « وكالة فيدرالية » ، أى هيئة حكومية ، والصندوقان معا يمثلان مانسميه وزارة الدولة للثقافة لدينا ، أو المجلس الأعلى للثقافة ، من حيث الاختصاصات والتمويل . والذى يدير صندوق الفنون جهاز يسمى « المجلس القومى للفنون » وهو مجلس معين من ٢٧ شخصا من الاعلام المهتمين بالفنون بقرار من رئيس الجمهورية ، وقد بدأ متواضعا سنة إنشائه بميزانية قدرها ٢,٥ مليون دولار عام ١٩٦٥ ، وقد بلغت ميزانيته ١٥٤ مليون دولار عام ١٩٨٠ . ونفس الكلام يمكن أن يقال عن « الصندوق القومى لرعاية الآداب » الذى بلغت ميزانيته هذا العام (١٩٨١) ١٥١ مليون دولار ، ويديره « المجلس القومى للآداب) ، وهو أيضا مشكل بقرار جمهورى من ٢٧ شخصا من الاعلام المهتمين بالآداب .

فمجموع ماتدفعه الدولة المركزية مباشرة فى أمريكا يتجاوز سنويا ٣٠٠ مليون دولار ، والفرق بين نظامهم ونظامنا أن هذه الوكالات الفيدرالية عندهم لاتملك أصولا عينيه كالمطابع والمسارح والسينما ، وإنما تنفق كل أموالها فى صورة منح وإعانات ثقافية ومصروفات ادارية لتنفيذ برامج محددة .

ويلاحظ أن هذه الهيئات الثقافية لاعلاقة لها بالاعلام ، فقد انشئت للاعلام . الخارجى وأما مايسمى فى أمريكا « الاعلام الدولى » فهو وكالة فيدرالية منذ ١٩٤٨ ، أعيد تنظيمها فى ١٩٧٨ ، وميزانيتها قد بلغت ٤٢٧ مليون دولار عام ١٩٨٠ ، وكلها تأتيها من الدولة . وهذه الوكالة الفيدرالية تعنى أساسا بالاعلام ولكنها تساعد صندوق الفنون وصندوق الآداب فى عديد من عمليات التبادل الثقافى .

فكأن ماتنفقه الدولة فى أمريكا على الثقافة والاعلام يبلغ نحو ثلاثة أرباع مليار دولار ، نصفها للثقافة ونصفها للاعلام ، وهو قطرة بالنسبة للمليارات العديدة التى يتبرع بها أو يستثمرها الافراد أو المؤسسات الخاصة فى الفنون والآداب وغير مايخرج من ميزانية كل ولاية على حدة لرعاية

الفنون والاداب ، ومع ذلك فامريكا لا تعد فى مقدمة دول العالم المثقفة ، فهى اكثر انصرافا إلى العلوم والتكنولوجيا منها إلى الفنون والآداب . والطريقة الامريكية لا قيمة لها فى رفع الوصاية عن العلم أو الثقافة ، لأن الوصاية قائمة فى جميع الأحوال ، إن لم تكن وصاية الدولة فهى وصاية ممولى العلم والثقافة للتجارة أو للتنوير أو الحروب . وإنما قيمة الطريقة الأمريكية هى فى إلغاء البيروقراطية أو فى اختصار جيش الاداريين والكتبة غير المنتجين ممن يتعيشون على ادارة العلم والثقافة ، إلى الحد الأدنى . وعلى كل فقضية وزارة الثقافة فى مصر كقضية وزارة التعليم وكقضية الانتاج والخدمات القومية من خلال القطاع العام ، لم تقل فيها بعد الكلمة الأخيرة ، لأن فى الحياة طريقا ثالثا غير إطعام جيش الطفيليين وغير ترك كل شيء لمقياس الربح والخسارة .

SS

٣٤

□ تأملات فى الثقافة المصرية

نص المحاضرة التى ألقيتها فى واشنطون ولوس انجليس .

سيداتى وسادانى

فى كل تقرير موجز عن حالة « الفن والأدب فى مصر اليوم » تتمثل الصعوبة الأولى فى تعريف المراد بكلمة « اليوم » . وبما أن الكلمة لا يمكن أن تعنى (١٩٨١) ، فمعناها لا بد أن يكون أحد أمرين : إما « منذ ثورة ١٩٥٢ » أو بتحديد أكثر منذ تولى الرئيس السادات . فبالرغم من وجود عناصر استمرار أساسية فى عهدى عبد الناصر والسادات ، فإن هناك مايكفى من عناصر الاختلاف بينهما بما يبرر التعريف بالمفارقات . ومادمنا نتحدث عن المفارقات ، فلا سبيل إلى تقييم فترة ما بعد ١٩٥٢ بغير الاشارة إلى الدورة السابقة عليها من دورات التاريخ المصرى ، أى دورة ١٩١٩ - ١٩٥٢ ، أو ما نسميه « العهد البائد » .

لقد كان أكبر هدفين من أهداف ثورة ١٩١٩ هما تحقيق الاستقلال القومى وإقامة الديمقراطية الليبرالية . وقد تحقق كلا الهدفين ، ولكن تحققا منقوصا ، لأن الوجود الاجنبى العسكرى والاقتصادى وضع حدودا للانجازين معا . و قد قامت أسس الفلسفة الديمقراطية الليبرالية على العلمانية وعلى مبدأ الحق الطبيعى ، وهو ماحمى الكفاح الوطنى من الشوفنية العمياء ومن كراهية

الأجانب . هذه الأسس العلمانية لثورة ۱۹۱۹ هي التي مكنت الفن والأدب ، بالإضافة إلى مختلف أشكال التنظيم الاجتماعي وأنماط السلوك والأخلاقيات ، أن تحذو ، ماأمكن ذلك حذو نظائرها فى حضارة الغرب وثقافته .

ففى الفن ، بعث من جديد الاهتمام بالتصوير والنحت ، بعد مايقرب من ألفى عام من الخوف الدينى من أنهما من الفنون الوثنية . ولكى يتحقق التحرر من الارابيسك وتقاليد الزخرفة التجريدية ، كان من الضرورى العودة إلى التراث الفرعونى الوثنى ، ولكن المفاعل كان التلمذة لاوربا . وكانت النتيجة هى تماثيل مختار الشماء واللوحات الرائعة التى تركتها ريشة صبرى وناجى ومحمود سعيد وراغب عياد ويوسف كامل ومحمد حسن .

وفى العمارة أدى البحث عن الجذور إلى ثورة على طراز المعمار فى العصور الوسطى ، اسلامية كانت أو بيزنطية ، وإلى محاولة لإحياء العمارة الفرعونية ، غير أن هذه المحاولة تم التخلى عنها بوصفها غير عملية ، واختار بناء المدن فى مصر طراز العمارة المعاصرة الخاص بالبحر الأبيض المتوسط . ولا تزال هناك آثار من هذه « الفرعونية الجديدة » يمكن مشاهدتها فى ضريح سعد زغلول وفى محطة سكة حديد الجيزة وفى عدد محدود من القصور الخاصة .

وفى الموسيقى كانت هناك محاولة للفكاك من القوالب التقليدية لموسيقى الحجرة التركية وكذلك من الربع تون الشرقى . ومن سيد درويش إلى عبد الوهاب اقترنت هذه الثورة من جهة بالعودة إلى الموسيقى الشعبية « المصرية » ، ومن جهة أخرى باقتباس اوليات الهارمونية والكاونتربوينت فى الموسيقى الغربية واقتباس التقاليد الاوبرالية فى المسرح الغنائى . ولم يكن هناك أى إحساس بالخجل فى نهب بيتهوفن وشوبرت وفيردى والروس الذين « ترجمهم » عبد الوهاب الشاب إلى المصطلح الموسيقى المحلى فى مصر .

وفى الأدب عبرت ثورتنا الديمقراطية الليبرالية فى ۱۹۱۹ عن نفسها من خلال مدرستين متكافئتين فى الثورة .. فالعقلانية كان يقودها لطفى السيد وطه حسين وعلى عبد الرازق وحسين هيكل وابراهيم المازنى . وبالرغم من أن هؤلاء كانوا من دعاة الصفوة ، إلا أنهم كانوا من المؤمنين راسخى الايمان بالحق الطبيعى كما كانوا من أعدى أعداء الحق الإلهى . كان هؤلاء يشكلون عصر التنوير فى بلادنا وقد قاموا فى المجتمع المصرى بنفس الدور الذى قام به ديكارت وفولتير ومونتسكيو ودالمبير وكوندياك وكوندورسيه فى المجتمع الفرنسى خلال القرن الثامن عشر . وقد ترجم لطفى السيد كتب أرسطو « السياسة » و « علم الأخلاق إلى نيقوماخوس » و « للكون والفساد » ، كما خصص أهم سنوات حياته للدفاع عن القومية المصرية وعن الديمقراطية الارسطاطاليسية ، أى الديمقراطية تحت سيادة القانون ، وقد طبق طه حسين المنهجية الديكارتيه على دراسة الأدب العربى والفكر العربى ، وعلى التعليم المصرى ، ودعا إلى أن الثقافة المصرية هى أساسا جزء لا يتجزأ من ثقافة

SS

البحر الأبيض المتوسط ، وكرس حياته لإنشاء الجامعات ولنشر التعليم بالمجان . أما على عبد الرازق فقد تصدى لإعادة بحث نظرية الحكم الثيوقراطية فى الاسلام وأنكر أن الخلافة تشكل أى جانب أصيل فى النظرية السياسية الاسلامية ، ورغم أن أفكاره أخذت مأخذ الزندقة فى أواسط العشرينيات ، إلا أنها فى واقع الأمر فسرت منطق الدولة العلمانية التى كانت تمارس فى مصر بالفعل منذ محمد على .

ومن جهة أخرى نجد أن الرومانسية المصرية التى كان يقودها أولا العقاد وعبد الرحمن شكرى والمنفلوطى فى العشرينات ، ثم قادتها فى الثلاثينات مدرسة أبولو فى الشعر ، كانت كالعقلانية المصرية ، تنهل بغزارة من الينابيع الاوربية والامريكية . ففى الشعر نهلت أساسا من الفريد دى موسيه ولامارتين وفكتور جوهو ، ومن ويردزويرث وبايرون وشلى وكيتس . حتى جوته وهاينى كان لهما نساكهما . وفى النثر نهلت الرومانسية المصرية من روسو وهازليت وكارلايل وايمرسون . وفى الدراما نهلت من شكسبير وكازيمير دى لافينى واسكندر دوماس الابن وادمون روستان . وفى الرواية نهلت من وولتر سكوت واسكندر دوماس الأب وبرناردان دى سان بيير والفونس كار وفكتور هوجو وجوته وتولستوى ودوستويفسكى . أما فى السياسة فقد نهلت من مبادىء الثورة الفرنسية ، لا فى مرحلة العاصفة والاندفاع بصفة غالبة ، ولكن من مبادىء الحرية والمساواة والاخاء فى مرحلتها الشرعية الباكرة ، مرحلة ميرابو . وبينما كانت العقلانية المصرية ثمرة انتجتها الصفوة الارستقراطية ، ضربت الرومانسية المصرية جذورا عميقة فى الطبقات المتوسطة . وكان كلا المدرستين يتميز بالهيومانية وبالعلمانية والديمقراطية . ولم يكن فى تواصلهما الثقافى باوربا أى معنى من معانى « الاغتراب » سواء بالنسبة لهذه المدرسة أو تلك . بل على العكس من ذلك كانت كلتا المدرستين تمثلان المجرى الرئيسى للحياة المصرية ، على الأقل حتى عام ١٩٣٦ .

وقد جاء التصدع مع أزمة الديمقراطية الليبرالية فى الغرب بندوبها الغائرة ، تلك الأزمة التى بلغت أوجها بنشوب الحرب العالمية الثانية وكانت لها موجات صغيرة متكسرة على الشاطىء الجنوبى من البحر المتوسط ، فوطأت فى نفوس الناس لحلول معادية لليبرالية ، حلول تقوم على التنازل عن الارادة الفردية والبحث عن الخلاص من خلال الارادة الجماعية وهو ما اشتهر باسم النظم الشمولية ، يمينية كانت أو يسارية . وقد اشتد الاستقطاب حتى بلغ توترا لا يحتمل فيما تلا الحرب العالمية الثانية مباشرة من سنوات ، فجهز الأرض للثورة الناصرية عام ١٩٥٢ . كان ذلك عصر القلق . فالطبقات المتوسطة أقبلت على الحركات الطوبوية واعتنقت فلسفات العصر الذهبى : فى اليمين كان العصر الذهبى فى الماضى : كانت مدينة الله . وفى اليسار كان العصر الذهبى فى المستقبل : كان الفردوس الشيوعى . وفى الظاهر بدا الأمر وكأنه تجديد للقصة القديمة : قصة اليوجى والقوميسار . ولكن فى الحقيقة كان الأمر على عكس ذلك : فقد كان أكثر أهل اليمين من القوميسارين المتنكرين فى بردة

النساك اليوجى ، وكان أكثر أهل اليسار من النساك اليوجى الذين استغرقهم حلم اليقظة بأنهم قوميسارون متسلطون .

وقد حددت اختيارات ثورة ١٩٥٢ فى مرحلتها الناصرية ، الا وهى العروبة والاشتراكية القومية ، مسار الثورة الثقافى . وإذا سمح لى بأن أجازف بتفسير شخصى للتغيرات الثقافية ، فأنى أقول أن عبدالناصر ، تحت تأثير البعث وربما أيضا لأسباب جيوبوليتية ، أكره المصريين على التخلى عن قوميتهم المصرية التقليدية لكى يندمجوا فى بحر أكبر هو بحر الأمم الناطقة بالعربية ، على أن تكون مصر منها بمثابة القلب النابض . والمفترض أن هذا التغيير الايديولوجى كان لازما لنظام خرج ، ليس فقط لكى يحرر المسحوقين من نير الدول الاستعمارية ، وإنما أيضا ليمكن المحرومين فى الأرض من استرداد ميراثهم المشروع ، وإن كانوا فى سبيل تحقيق ذلك قد انتهوا إلى أن نهبوا ناهبيهم . مثل هذا النظام أكد التناقضات بين « العرب » والغرب إلى حد الغطرسة القومية .

وهكذا أصبح « الاكتفاء الذاتى » شعار نظام عبدالناصر ، فأقيمت حواجز من الحماية الاقتصادية والثقافية لتحول دون استيراد السلع والأفكار ، وبولغ فى تمجيد الثقافة القومية إلى درجة تدعو للسخرية ، ولا سيما فيما يتصل بالتاريخ العربى . ولم نجد فى اللغات الأجنبية إلا فائدة قليلة ، أما التجربة الثقافية عند الأمم الأخرى فقد وجدنا فيها فائدة أقل . وكادت أن تنقرض دراسة اللغات الأجنبية من مدارسنا وجامعاتنا . وصحونا من الوهم بهزيمة ١٩٦٧ ، ولكن التدمير كان قد تم بالفعل . كانت خمسة عشر عاما من العزلة الثقافية قد شكلت جيلا كاملا من المثقفين الشبان المكتفين بالذات ، وهو عبء ورثه نظام الرئيس السادات من عهد عبد الناصر . وهؤلاء يتولون الآن القيادة فى الصحافة والمسرح والسينما وفى أجهزة الاعلام وفى الفن التشكيلى وفى الموسيقى وفى الجامعات . وأنا أشك فى أن نظام الرئيس السادات يدرك تماما حقيقة أبعاد مشاكله الثقافية .

وفى الواقع لم يكن نظام عبدالناصر المغلق هو الذى دفع ثمن اختياراته وانحيازاته الثقافية كاملا . فلقد كان نظام عبدالناصر ، برغم كل ما اتسم به من جماهيرية ، نظاما يقوم على حكم الصفوة . ثم أنه كان قد ورث عن عهد الملكية ، أو على الأصح عن عصر الديمقراطية الليبرالية فى مصر ، أربعة أجيال من الكتاب والفنانين الفعالين الذين كانوا قد تشربوا تماما قيم الحضارة الغربية كما كانوا ملمين تماما بالوسائل التكنيكية الغربية . حتى الراديكاليين منهم كانوا قد استمدوا راديكاليتهم من تقاليدها الفرنسية والانجليزية ، وليس من تقاليد البعث العربى الاسلامى . حتى اليمينيين من الثوار على الحضارة الغربية ، مثل توفيق الحكيم ويحيى حقى وحسن فتحى ، كانوا غربيين فى ثورتهم على الغرب . وفى بحثهم عن الجذور كانوا يكتبون مثل تولستوى ورسكين ، ومثل شارل موراس وفرنسوا مورياك . ولكى يثبت عبد الرحمن بدوى تصدع الغرب نراه يستشهد باشبينجلر أو يغازل نيتشه لكى يبنى صورة زرادشت أو السوبرمان .

وعندما جاءت ١٩٥٢ ، كان الأقطاب الثلاثة فى ثقافة مصر الديمقراطية الليبرالية ، وهم طه حسين والعقاد وسلامة موسى ، فى الستينات من عمرهم ، وقد نضبت حيويتهم ، وتجاهلهم نظام عبد الناصر فى أدب شديد . ولكن آباء الأدب المصرى اليوم ، وهم توفيق الحكيم وحسين فوزى ويحيى حقى ، وكلهم من انتاج فرنسا الذى اكتمل تكوينه فى العشرينات من هذا القرن ، كانوا يومئذ فى نحو الخمسين من عمرهم ، وظلوا على فاعلية تامة طوال عهد عبدالناصر . وكان الجيل الثانى ، وهو الجيل الذى تكون فى الثلاثينات من هذا القرن ، فى نحو الأربعين من عمره عندما قامت ثورة ١٩٥٢ . كان من بين كُتَّاب هذا الجيل الثانى محمد مندور ونجيب محفوظ وعبدالرحمن بدوى وحسين مؤنس ومحمد القصاص وسهير القلماوى وزكى نجيب محمود ورشاد رشدى وشخصى . وكان من بين مصورى هذا الجيل ومثاليه رمسيس يونان وصلاح طاهر وحامد سعيد وبيكار والاخوان وانلى وعبد القادر رزق . وكان أكثر أبناء هذا الجيل ، جيل الثلاثينات ، الراديكاليون منهم والمحافظون على السواء ، تام التكوين فى تقاليد الأدب والفن الغربية . ولأن أبناء هذا الجيل من الكُتَّاب والفنانين كانوا ينتمون إلى جيل الثلاثينات المعذب الذى كان ينتمى إليه أعضاء مجلس قيادة الثورة أنفسهم ، فإن الملتزمين منهم ، يمينا كانوا أو يسارا ، قبلتهم الثورة ولكن على مضض ، أى نصف قبول ، فقد حالت ثقافتهم الواسعة دون انضوائهم الكامل تحت لوائها دون تحفظ . ومع ذلك فإن أكثرهم قد أعطى ، فى مرحلة أو أخرى ، مجالا كافيا للتعبير عن نفسه بوضوح ، وفى بعض الأحيان دفع الثمن فادحا .

أما الجيل الثالث من الكُتَّاب الذين ورثهم نظام عبد الناصر فقد كانوا جيل عبد العزيز الأهوانى وعبد القادر القط وعلى الراعى ومحمود العالم ويوسف الشارونى وعبد الرحمن الشرقاوى وعبد الرحمن الخميسى ورشدى صالح ونعمان عاشور وسعدالدين وهبه ولطيفة الزيات وأنيس منصور وعلى باكثير واحسان عبد القدوس ويوسف السباعى وفتحى غانم وأخيرا وليس آخرا ، ثروت عكاشة ، الذى لم يشتهر كثيرا ككاتب ، ومع ذلك فقد احتل مكانا خاصا فى تاريخ الثورة ، بوصفه وزير الثقافة الذى كان أحد الضباط الأحرار ، فهو الذى أسس الكونسرفاتوار ومعهد الباليه واوركسترا القاهرة السيمفونى وفرقة الكورال والفرقة القومية للفنون الشعبية ، وبسط الرعاية السخية من جانب الدولة على المسرح المصرى وعلى الفنون التشكيلية : على حامد عبد الله ورمسيس يونان وفؤاد كامل وأنجبى افلاطون وعبدالهادى الجزار وجمال السجينى وخديجة رياض وتحية حليم وجاذبية سرى وكمال خليفة وحامد ندا . وقد كان بعض هؤلاء الكُتَّاب والفنانين من الراديكاليين الذين لم يتصالحوا مع عبد الناصر بالمعنى الحقيقى .

وكان أصغر جيل ورثه عبدالناصر من العهد البائد هو جيل يوسف ادريس والفريد فرج وميخائيل رومان وادوار الخراط وكامل زهيرى ولطفى الخولى وأنور عبد الملك وفؤاد زكريا وصلاح

ss

عبدالصبور .... إلخ كان هؤلاء فى العشرينات من عمرهم وقد أتموا للتو تعليمهم الجامعى عندما جاءت ١٩٥٢ . وكان أكثر هؤلاء من الراديكاليين ، أو على الأقل من المنشقين ، وقد استمدوا معتقداتهم الراديكالية أو العلمانية أو الهيومانية من نفس الينبوع الذى سقى الأجيال السابقة عليه ، وهو ينبوع الثقافة الغربية .

هذه الأجيال الأربعة من المثقفين كلها نشأت داخل العرف المؤسس على أن التلمذة للثقافة الغربية لا تتضمن تخليا عن الهوية القومية بل تتضمن بالأحرى تقوية للهوية القومية وتحريرا لها . وكان هذا الرصيد الضخم من الكُتّاب والفنانين الموهوبين ذخرا فى متناول يد عبدالناصر ، ولكنه بدد الكثير منه بما كان يجريه من حركات تطهير موسمية عديدة ، وبمعسكرات الاعتقال التى أقامها ، وبالرقابة المحكمة التى فرضها ، فقد كان على خلاف مع مثقفيه الراديكاليين خلال السنوات العشر الأولى من حكمه ، أى حتى إعلان الميثاق فى ١٩٦٢ ، وكان على خلاف مع مثقفيه المحافظين خلال السنوات الثمانى التالية ، أى حتى توفى فى سنة ١٩٧٠ . وأيا كان الأمر فعندما تصالح عبدالناصر مع اليسار المصرى ، أعطى كُتّابه وفنانيه مجالا كافيا ، وإن لم يكن واسعا ، للتعبير عن أنفسهم ، وهو ماأدى إلى الازدهارة الكبرى خلال الستينات فى كل مجال تقريبا من مجالات الفن والأدب .

ومع ذلك فقد جاء الغسق مع كارثة ١٩٦٧ ، ودرجة درجة انطفأت الأنوار ، وعندما تولى الرئيس السادات لم يكن قد بقى إلا القليل من تلك الحيوية الخلاقة فى الرواية وفى الشعر وفى الدراما وفى التصوير وفى الموسيقى ، تلك الحيوية التى أذهلت العالم العربى فى الستينات .

فالجيل الأول : جيل توفيق الحكيم وحسين فوزى ويحيى حقى ، فقد الكثير من أنفاسه بعلة الشيخوخة وحدها ، والجيل الثانى ، جيل نجيب محفوظ وأمثالى ، رغم أننا لانزال نعمل شكليا ، لانملك إلا القليل لنقوله مما هو إيجابى أو ملهم للغير ، لأننا نفتقر إلى منظور جديد ، ونحن لم نتأقلم تأقلما تاما مع عالم الشجعان الجديد ، أما الجيلان الثالث والرابع فقد خرجا من السباق لسبب أو لآخر ، وبعضهم الآن يبحثون عن حلول انتحارية فى باريس ولندن وعواصم العالم العربى .

ولما كان كل هذا الذبول طبيعيا تماما ، فقد كان من المنتظر بعد أن استردت مصر شرفها الوطنى بانتصارات حرب أكتوبر ، كان من المنتظر أن يحدث انفجار جديد فى المواهب الأدبية والفنية يهز مصر كالزلزال خلال السنوات العشر الأخيرة ، معبرا عن النظام الاجتماعى المفتوح الجديد الذى أسسه الرئيس السادات . ولكن كل مالدينا حتى الآن هو إما هياكل عظمية فى التوابيت القديمة التى تحفظ فيها جماعات البعث السلفى مومياواتها . وإما جيل « المكتفين بذواتهم » الذين ورثهم نظام السادات عن نظام عبدالناصر المغلق ، جيل من يعرفون انجليزية قليلة وفرنسية أقل ، جيل من لا يجدون ماينفعهم فى حضارة الغرب وثقافة الغرب إلا الأجهزة المادية وأغانى الكاباريهات . وهناك

اسمان أو ثلاثة من أسماء الشبان الأصحاء مثل جمال الغيطانى ويوسف القعيد اللذين اكتسبا صيتهما الأدبى السنوات الأخيرة ، ولكن طائرين غردين لا يقيمان ربيعا أدبيا .

إن آثار المونولوج العظيم لا تزال غائرة فى أعماقنا ، فعشرون سنة من العزلة الثقافية لا قهرها بسهولة . غير أن سياسة الباب المفتوح عندما تمتد من مجال السلع والخدمات المستور مجال الأفكار والقيم المستوردة ، سوف تبعث فى مصر على وجه اليقين ذلك التراث الانسانى من التوصل الثقافى مع بقية بنى الانسان . ولا سيما من ثقافات العالم الراقية . انه ذلك التراث كون ماهية مصر عبر المائتى سنة الأخيرة ، من الطهطاوى إلى طه حسين ، فجعل منها الحارس التقدم والاتزان فى الشرق الأوسط .

SS

٣٥

□ الثقافة والفراغ

لم يكن إنشاء وزارة الثقافة فى مصر عام ١٩٥٨ مظهرا من مظاهر مركزية الدولة وانما كان لملء الفراغ فى رعاية الفنون والآداب الناشىء عن الانتقال من نظام الاقتصاد الحر إلى نظام تأميم وسائل الانتاج والخدمات ولملء الفراغ الناشىء عن الانتقال من نظام الأحزاب المتعددة إلى نظام الحزب الواحد ولملء الفراغ الناشىء عن تصفية النفوذ الأجنبى والمصالح الأجنبية فى مصر . وقد كان وجها آخر من وجوه تأميم الثقافة تأميم الصحافة الذى يسمى أدبا « تنظيم الصحافة » ، لأن الصحافة سلطة شعبية وليست مرفقا من مرافق الدولة .

لم تعرف مصر فى عهدها الديمقراطى الليبرالى ١٩١٩ - ١٩٥٢ ، بحسناته وسيئاته ، نظام « الوقف الثقافى » الذى عرفته اوربا وامريكا منذ مئات السنين . فقد عرفت اوربا فى العصور الوسطى ماعرفته مصر من الأوقاف الخيرية ، وكانت فى صميمها أوقافا دينية ، بمعنى أن ملكا أو أميرا أو نبيلا يوقف تركته أو جزءا منها ، أو يوقف ريعها أو بعضا منه ، على الأديرة .

فلما تحولت الأديرة إلى جامعات علمانية مثل اكسفورد وكامبريدج ودرام « ديرهام » ، استمر بعض الأشراف ثم الأثرياء ثم المؤسسات الفردية والشركات المساهمة فى إيقاف ريع أطيانهم أو اسهمهم وسنداتهم أو تجارتهم أو

SS

عمائرهم على هذه الجامعات أو على كلية معينة فيها ، أو على فرع معين من فروع الدراسة أو البحث فى صورة منح سنوية منتظمة على مستوى الطلاب أو على مستوى الأساتذة . ثم امتدت هذه الأوقاف العلمية أو الثقافية من الجامعات العريقة إلى الجامعات الحديثة منذ القرن التاسع عشر كما أنها شملت منذ أجل بعيد الكليات الخاصة مثل ايتون وهاروورجبى وبراد فيلد ، وامتدت منذ القرن التاسع عشر إلى مراكز البحث العلمى والنشاط الفنى والمستشفيات إلخ .. كل ذلك دون أن تغنى الحكومة عن واجب الانفاق على التعليم أو على الثقافة والفنون والآداب . ولكن هذه الأوقاف العلمية والثقافية بالقطع خففت العبء على الحكومات ، كما أنها بهذا الاستقلال والدعم المادى فى الموارد ضمنت للجامعات والمؤسسات الثقافية ومراكز البحث قدرا أكبر من الاستقلال فى الرأى ومن حرية البحث العلمى .

ولكى تحفز الحكومات أصدقاء العلم أو الثقافة أو الفنون والآداب لوقف المال فى هذا السبيل أعفت من الضرائب كل تبرع لهذه الأغراض . وفى الوقت نفسه سنت من التشريعات ما يمنع هذه الهبات أو ريعها من أن تتحول إلى تكايا يستغلها التنابلة .

وفى أمريكا كان يصدق هذا على أرسخ الجامعات مثل هارفارد وبرنستون وييل إلخ .. وعلى أرسخ مراكز البحث فى كل علم وفن . ونفس الأمر بالنسبة لفرنسا وايطاليا والمانيا . ومن أجل هذا نسمع عن مؤسسة روكفلر ومؤسسة فورد ومؤسسة كارنيجى وعشرات غيرها من المؤسسات الثقافية التى أوقف مؤسسوها على كل منها مئات الملايين من الدولارات لينفق ريعها سنويا على العلم والأدب والفن وعلى العلماء والأدباء والفنانين ، إلى جانب ما تنفقه الصناعة الأمريكية على الأبحاث التكنولوجية كاستثمار سريع العائد أو بطيئه .

أما فى مصر فقد كان المظهر الوحيد المعروف من هذا التقليد العظيم العريق ، ما كان يوقف من أوقاف على الأزهر وعلى المعاهد الدينية ، وقد صادرتها الدولة مرتين وادمجتها فى الميزانية العامة . مرة أيام محمد على ومرة أيام عبد الناصر .

ومنذ إنشاء الجامعة المصرية الاهلية عرفت الجامعة بعض الأوقاف الضئيلة كالبعثة الفهمية فى فرنسا ، فقد كانت أكثر التبرعات فردية وليس لها صفة الاستمرار . مثال ذلك الأميرة فاطمة اسماعيل التى تبرعت بجواهرها لتقيم مبنى كلية الآداب الحالى بجامعة القاهرة .

وكانت رعاية الفنون التشكيلية فى مصر منذ البداية من واجبات الطبقة الارستقراطية التى كانت تعنى أيام المماليك البحرية والبرجية ، بل منذ العصر الطولونى، بفن المعمار وبناء المساجد وبالصناعات اليدوية . وفى تاريخ مصر الحديثة بدأت رعاية الفنون التشكيلية رعاية فردية بعد الحملة الفرنسية ، فاسماعيل كان يحتضن فن العمارة والنحت بمثل ما كان يحتضن فن الاوبرا وفن المسرح .

وكان الأمير يوسف كمال من أكبر رعاة الفنون التشكيلية فى مصر الحديثة فهو الذى أسس كلية الفنون الجميلة ، ورعى أول معرض منظم فى القاهرة وهو « معرض الربيع » الذى افتتحه سعد زغلول فى ١٩٢١ واشترك فيه مختار ومحمود سعيد وناجى وراغب عياد ويوسف كامل ومحمد حسن وغيرهم .

وكان لثورة ١٩١٩ أثر عظيم فى تفجير مواهب مصر التشكيلية والموسيقية والأدبية ، أو على الأصح إعادة تفجيرها . فتأسست « الجمعية المصرية للفنون الجميلة » التى نظمت « صالون القاهرة » الأول فى ١٩٢٤ ، ونظمته على مدى خمسين عاما بعد ذلك ، وكانت هدى شعراوى وزعيمات الحركة النسائية فى ثورة ١٩١٩ من أبرز رعاة الفن التشكيلى .

وقد كان من أهم رعاة الفن التشكيلى فى مصر ، غير الأمير يوسف كمال وهدى شعراوى ، ويصا واصف رئيس مجلس النواب ومحمد محمود خليل رئيس مجلس الشيوخ الذى تبرعت أرملته الفرنسية بقصره ومقتنياته للدولة فتحول إلى المتحف المعروف وشريف صبرى والدكتور على ابراهيم . وفى الأربعينات والخمسينات كان هناك جورج حنين وابو بكر حمدى سيف النصر . ومابين ١٩١٩ و ١٩٥٢ كانت هناك طائفة كبيرة من رعاة الفنون التشكيلية من الأجانب المقيمين فى مصر ، بعضهم من العلماء مثل الأب دريوتون ، وبعضهم من رجال الأعمال مثل فانسينو ، رئيس البنك العقارى ، والمقاول بردجان والمقاول فيف راعى مختار العظيم حتى وفاته فى ١٩٣٤ ، ومن بعده عبدالقادر رزق فى أواسط الثلاثينات ، وكان منهم الكونت زغيب اللبنانى والبنكير شارل موصيرى .

أما الآثار والحفائر فقد وقع عبء رعايتها منذ الحملة الفرنسية أولا على البعثات الأجنبية ، ولكن منذ عصر اسماعيل تقاسمت هذا العبء الدولة والبعثات الأجنبية .

أما الأدب شعرا ونثرا فقد كانت ترعاه فى مصر حتى ١٩٥٢ الأحزاب السياسية وكبار رجال الدولة ، مباشرة أو عن طريق الصحف والمجلات والمطبوعات والوظائف الشرفية . وحكاية رفاعة الطهطاوى وتلامذته مع محمد على معروفة للخاص والعام ، كما أن رعاية اسماعيل ليعقوب صنوع والمسرح المصرى والاوربى ورعاية الخديو عباس حلمى لأحمد شوقى معروفة للخاص والعام . كذلك معروفة للخاص والعام رعاية الأمير أحمد فؤاد « الملك فؤاد » والارستقراطية المصرية للجامعة المصرية منذ ١٩٠٨ حتى تأميمها فى ١٩٢٥ .

كذلك من ابجديات تاريخنا الأدبى رعاية حزب الأمة ثم حزب الأحرار الدستوريين من بعده لفتحى زغلول ولطفى السيد ثم طه حسين ومحمد حسين هيكل وعلى عبدالرازق وابراهيم عبدالقادر المازنى من خلال جريدة « الجريدة » ومجلة « السياسة الاسبوعية » . وكذلك رعاية الوفد لحافظ

ابراهيم والمنفلوطى والعقاد وعباس حافظ ومحمد السباعى ، ثم لطه حسين بعد ١٩٣١ ومحمد مندور وغيرهم من خلال جريدة « البلاغ » ومجلة « البلاغ الاسبوعى » وجرائد « كوكب الشرق » و« الجهاد » و« الوادى » و« المصرى » و« صوت الأمة » ومجلة « البعث » التى كان يرأسها محمد مندور . وكذلك رعاية الحزب الوطنى لرشيد رضا وفريد وجدى ومصطفى صادق الرافعى وفتحى رضوان وعبدالرحمن بدوى . ولم تكن هذه الرعاية بالضرورة رعاية مالية فكثيرا ماكانت احتضانا وحماية أدبية مع المال أو بغير المال .

وفى الثلاثينات تخصص جورجى صبحى فى رعاية حركة « العودة إلى الطبيعة » بين التشكيليين . والمثقفون من أبناء جيلى يعرفون الرعاية التى كان يختص بها الثرى اليسارى الشاعر (بالفرنسية) جورج حنين الأدباء والفنانين اليساريين السيرياليين : رمسيس يونان وفؤاد كامل وكامل التلمسانى وغيرهم من خلال مجلات « التطور » ثم « المجلة الجديدة » بعد أن آلت إليهم من سلامة موسى ، ومن خلال نشاط جمعيات « الخبز والحرية » و« الفن والحرية » ونشاط صالونات القاهرة ومعارضها الفنية منذ ١٩٣٩ حتى إنشاء وزارة الثقافة فى ١٩٥٨ .

وفى هذه الفترة أيضا شارك فى رعاية الثقافة اليسارية والفن اليسارى على مستوى الصفوة الأثرياء اليساريون أبو بكر حمدى سيف النصر وبول رستم وغيرهما من خلال الاقتناء الفنى أو المطبوعات الثقافية أو دور النشر أو إعانة الفنانين والمثقفين .

ولماذا لانتحدث عن رعاية المليونيرات الاخوة هرارى لطه حسين فى محنته بين ١٩٤٦ و ١٩٤٨ ، حين انشأوا له دار الكاتب المصرى ومجلة « الكاتب المصرى » اللتين ملأتا الحياة الثقافية علما وفكرا ونورا فى سنوات الارهاب والظلام ؟ فإذا لم تكن هذه رعاية الثقافة ، ترى ماذا تكون رعاية الثقافة ؟

ومنذ إعلان دستور ١٩٢٣ بدأت الدولة تدخل طرفا فى حماية الفنون والآداب والثقافة بعامة بوصفها وظيفة من وظائف الدولة الديمقراطية الحديثة ، بدلا من تركها لرعاية الأفراد من الأمراء وصدور الدولة أو سراة القوم . فالفنون والآداب والثقافة الرفيعة فى أرقى أمم العالم كانت دائما تخاطب الخاصة أو الصفوة ولاتصل إلى قاعدة أعرض إلا بجهود قومية ، شأنها فى ذلك شأن التعليم نفسه . فما بالنا بمجتمع تغلب عليه الأمية والقيم السائدة منذ عصور الانحطاط والتخلف .

وقد تجلت هذه المشاركة القومية فى قيام دار الكتب منذ العشرينات بنشر التراث وبعض الأعمال التى لا يختلف عاقلان فى قيمتها الثقافية ، وفى تقرير مؤلفات المحدثين على طلاب المدارس وتوزيعها عليهم بالمجان ، ثم تجلت منذ الثلاثينات فى إنشاء ادارة الثقافة وادارة الفنون الجميلة اللتين كانتا النواة الأولى لوزارة الثقافة لتشجيع حركة التأليف والترجمة والنشر وإعانة الجمعيات الثقافية

وإنشاء الجوائز الأدبية والفنية ، كما تجلت فى ضم مدرسة الفنون الجميلة إلى الدولة واضطلاع الدولة بالمسئولية عن بعثات الفنون والآداب وعن إعانة الجمعيات والنوادى الأدبية والفنية والثقافية بصفة عامة وعن الاقتناء الفنى والأدبى والثقافى ، وتجلت فى إسناد الوظائف القليلة الأعباء إلى كبار الأدباء والفنانين والمثقفين كتعيين لطفى السيد أو توفيق الحكيم أو أحمد رامى مديرا لدار الكتب وقد كانت تعد من وظائف التفرغ للابداع الادبى أو الفنى أو الفكرى . وقد كان توفيق الحكيم أكبر متفرغ فى تاريخنا الأدبى منذ أن عينه طه حسين مديرا لدار الكتب فى ١٩٥٠ حتى عينته الثورة عضوا متفرغا للأدب « لا لرعايته » فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عام ١٩٥٥ ثم عينته مؤسسة الأهرام عضوا متفرغا « للأدب لا للادارة » فى مجلس ادارتها عام ١٩٦١ وهو لا يزال كذلك مد الله فى أجله . ثلاثون عاما من التفرغ ملأ فيها الحكيم حياتنا بهجة وحكمة وفنا جميلا .

ومع ذلك فبانتشار التعليم واتباع قاعدة المثقفين لم تعد هذه الجهود الفردية والحكومية فى رعاية الفنون والآداب كافية لمواجهة النمو المطرد فى احتياجات المجتمع الثقافية ، وكان لا بد من تدخل الدولة كطرف أصيل فى رعاية الثقافة ، بمثل مادخلت من قبل كطرف أصيل فى رعاية التعليم على كافة المستويات .

وبثورة ١٩٥٢ استجدت فى المجتمع المصرى تغيرات سياسية واقتصادية واجتماعية أساسية حتمت ازدياد دور الدولة فى رعاية الثقافة بجميع فروعها . فقد الغت ثورة ١٩٥٢ الأحزاب السياسية التى كان الأدباء ينضوون تحت لوائها ويرتزقون من السياسة ليتفرغوا للأدب والفن . وصفت الثورة طبقة الامراء والباشوات والبكوات الذين كان مثقفوهم يقومون بواجب رعاية الفنون والآداب ، كما صفت طبقة المليونيرات المصريين والأجانب الذين كانت صفوتهم المثقفة تقوم باقتناء أعمال الفنانين . ومن هنا نشأ فراغ عظيم بين ١٩٥٢ و ١٩٥٨ كان يمكن أن يعصف بحياتنا الثقافية والفنية والادبية لو استمر أعواما أخرى دون ظهور راع جديد للفنون والآداب .. وحين ولدت وزارة الثقافة عام ١٩٥٨ أمكنها أن تملأ هذا الفراغ .

وحتى منذ ١٩٥٥ فكرت الثورة فى ملء هذا الفراغ فأنشأت المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ولكن انشاءه منذ البداية جاء ساذجا فى التصور معطلا للحركة فى التكوين . كان ساذجا فى التصور لأن واضعى اساسه تصوروه مجرد « لجنة جوائز » مفخمة مضخمة ، ينفق جهازه ١٥٠,٠٠٠ ألف جنيه سنويا ليوزع جوائز قيمتها ١٥٠,٠٠٠ جنيه لكل الفنون والآداب والنشاط الثقافى فى البلاد ، وهو على عكس ماكان ينبغى أن يكون . فلم تتجاوز فاعليته فاعلية « نادى القصة » أو « جمعية الأدباء » . أما ان تكوينه كان معطلا للحركة الأدبية والفنية فى هذه الحدود الساذجة ، فقد جاء من أن العناصر المحافظة فى الثورة شكلت المجلس ولجانه من العناصر المحافظة فى الثقافة المصرية .

وقد كان أعضاء المجلس حقا أعلاما وفحولا ، بل كانوا قمة حياتنا الأدبية والفنية والفكرية فى ذلك الأوان ، بل كان أكثرهم من الرواد الثوار فى الثقافة المصرية فى العشرينات والثلاثينات ولكنهم بحكم الشيخوخة تحولوا أو تحول أكثرهم إلى قوى محافظة فى الأربعينات والخمسينات : كان عميدهم طه حسين صاحب « حديث الأربعاء » و« الشعر الجاهلى » و« مستقبل الثقافة فى مصر » ، ومعه عباس العقاد صاحب « الديوان » و« ابن الرومى » و« سعد زغلول » وتوفيق الحكيم صاحب « عودة الروح » و« أهل الكهف » و« يوميات نائب فى الأرياف » ، ومحمد عوض محمد مترجم « فاوست » الكبير ، وأحمد حسن الزيات مفجر الرومانسية المصرية بترجماته عن جوته ولامارتين ، ومحمد فريد أبو حديد رائد الشعر المرسل فى الأدب العربى الحديث ، ويحيى حقى صاحب « قنديل أم هاشم » ، وحسين فوزى صاحب « السندباد المصرى » ، ومحمود تيمور صاحب« أبو على عامل ارتيست » ومحمد كامل حسين صاحب « قرية ظالمة » ، وغيرهم وغيرهم .

وكان أكثر هؤلاء من عظماء المجددين الذين غيروا معالم اللغة العربية والأدب العربى والفكر العربى بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ ، ولكنهم أصبحوا عاجزين عن فهم ما كان عبدالرحمن الشرقاوى يفعله فى « رسالة من أب مصرى إلى الرئيس ترومان » وما كان صلاح عبد الصبور يفعله فى « الناس فى بلادى » . ولم تكن لهم حيلة فى مسرح الريحانى العامى لأن الريحانى كان قد مضى بمسرحه العامى ولكنهم خاصموا مسرح نعمان عاشور ويوسف ادريس وسعدالدين وهبة وكل مسرح يكتب بالعامية . كذلك خاصموا كل قصص يرد فيها حوار عامى رغم أن منهم فحولا مثل توفيق الحكيم ومحمود تيمور بدأوا حياتهم الأدبية يجرون الحوار فى المسرح والرواية باللغة العامية .

ولست أقصد أن الشيوخ أو حماة التراث أو التقليديين لا مكان لهم فى الحياة الأدبية أو الفنية أو الفكرية أو السياسية إلخ .. فعلى العكس من ذلك ، بئس مجتمع ليس فيه تراث أو حفظة للتراث . إنما قصدت أن كل مجتمع صحى ينبغى له أن يقوم على الحوار بين أصدقاء الماضى وأصدقاء المستقبل وأن يكون الحكم بينهما فى هذا الحوار أصدقاء الحاضر .

وهكذا ظل المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب لربع قرن واجهة جميلة بلا مضمون ، مجلسا لا يرعى أحدا من جهة ولا يقيم حوارا بين الأجيال من جهة أخرى ، بل أخشى أن أقول أنه فى مرحلة من مراحله كان أداة عدوان من أصحاب القديم على أصحاب الجديد ، ولولا قلة فاعليته وضآلة موارده واسترابة أهل الصحافة والثقافة فى أحكامه لقضى على حياتنا الأدبية والفنية قضاء مبرما . ولست أحسب أنه كان يرعى أم كلثوم أو عبد الوهاب أو طه حسين أو توفيق الحكيم أو عزيز أباظة أو محمود تيمور أو محمد كامل حسين أو محمد عوض محمد إلخ .. لأنه نفح كلا منهم ذات مرة ألفين وخمسمائة جنيه وشهادة تقدير ، فهذا ما يسمى فى جميع المعاجم وفى كل اللغات « تكريما » وليس « رعاية » .

إنما كانت الرعاية تأتى للأدباء والفنانين من وزارة الثقافة منذ انشائها على مدى عشر سنوات ، ومن الصحافة القومية التى تبنت أهل القلم والفكر والإبداع . جاءت هذه الرعاية من خلال تفرغ الفنانين والأدباء . ومن خلال عرض أعمالهم واقتنائها أو نشر أعمالهم وتيسيرها للمثقفين أو تقديم أعمالهم على المسرح وتمكينهم من النضوج من خلال الممارسة والأمل وكفاية العيش . وسواء أكان التفرغ صريحا كتفرغ وزارة الثقافة أو تفرغا مقنعا كتفرغ الصحافة ، فقد كان هذا التفرغ هو الأساس فى نهضتنا الثقافية .

لماذا ؟ لأن الحضارة بنت الفراغ . فالانسان الذى يلهث وراء لقمة العيش لا يجد الوقت للتفكير أو الدراسة أو الإبداع .. حتى التعلم ، من الألف باء إلى التخصص ، لا يتاح عادة إلا إذا تفرغ التلاميذ للعلم ، وكلنا يعرف مايلاقيه أبناء الفقراء من عوائق عن التعلم لأن ظروف حياتهم تضطرهم إلى العمل منذ الطفولة أو فى المراحل التالية . ولا شك أن الحاجة أم الاختراع كما يقولون .. ولكن المخترع عادة لا يخترع إلا إذا وجد الفراغ الكافى للاختراع . والفراغ وحده ليس ضمانا لتنمية مواهب الانسان أو ترقية مداركه وذوقه أو تفجير طاقاته فيما يجرى . فقد يكون الفراغ مفسدة إذا لم يصاحبه الإيمان بالقيم السامية ، قيم الحق والخير والجمال .

وفى بعض البلاد المتقدمة كفرنسا انشئت « وزارة الفراغ » لتوجيه الشباب إلى تثقيف عقولهم وصقل نفوسهم وتربية أذواقهم بالفنون والآداب إلى جانب الرياضة والسياحة والتسلية الراقية ، وهذا كله هو الوظيفة الحقيقية لما نسميه « وزارة الشباب » .. وإذا كان الفراغ لازما لاستيعاب قيم الحضارة فهو من باب أولى لازم لخلق مقومات الحضارة من علوم وفنون وآداب .

أو فلنقل أن الفنون والآداب مهن كغيرها من مهن الحياة تحتاج إلى تفرغ كامل لاتقانها ، ولكنها مهن غير مأجورة لأنها لا تشفى مريضا ولا تبرىء متهما ولا تبنى بيتا ولا تصلح آلة .. إلخ .. فمن ذا الذى يشترى الحكمة بمال ؟ ولو ترك الناس لشأنهم لتهرب أكثرهم من التعليم . ومن هنا فقد وجب أن يقع عبء رعاية الثقافة على المجتمع كله . وفى المجتمعات الراقية يقوم صفوة المجتمع نيابة عنه برعاية صفوة الفنانين والادباء والمفكرين والدارسين ، ولكن فى المجتمعات الأرقى تقوم الدولة كلها بهذا الواجب حتى تنتفى شبهة التسول بالعلم والفن والاداب ، كما كان يحدث بين شعراء القبائل والسلاطين من مداحين وهجائين ، أو حتى ينتهى أمتهان الحكمة بشبهة الاحسان إلى الحكماء . وفى المجتمعات الأكثر رقيا لايرعى الحكماء إلا المواطنون أنفسهم خشية أن يحل سلطان الدولة محل سلطان الأفراد .

ولكن وزارة الثقافة فى أوجها ، رغم أنها قدمت للثقافة والمثقفين كل هذه الخدمات الجليلة وأولها أنها مكنتهم من القيام بوظيفتهم فى المجتمع ، قد أخطأت الطريق إلى التطبيق وليس إلى المبدأ .

SS

فبدلا من أن تقصر وظيفتها على رعاية الثقافة والمثقفين ، أى على خلق المناخ اللازم لازدهار الفنون والآداب ، ظنت أن من واجبها انتاج الفنون والآداب انتاجا مباشرا ، فاشتغلت طابعا للكتب وبائعا لها ، واشتغلت منتجا ومنفذا ومهندس ديكور ونجارا وكهربائيا وأمبريزاريو وصرافا ومحاسبا للمسرحيات ، واشتغلت شركة تصوير وتحميض وشركة تسجيل وشركة توزيع لما تنتجه من أفلام . كل ذلك حيث لا ضرورة لشيء من ذلك . فاضطلعت وزارة الثقافة بما لا يفهم فيه المثقفون وبما لا يحسنون ادارته ، وتضخم جهازها الادارى والحسابى والكتابى ، واتخذت سمت الصناع والتجار ، فلم يعد أحد يعرف كيف يعاملها : أيعاملها معاملة المثقفين أم يعاملها معاملة الصناع والتجار ؟

ss

٣٦

□ حلول ثقافية

لعل أهم مبدأ أعلنه السيد الوزير منصور حسن فى ورقة العمل التى طرحها للمناقشة هى إعلانه أن الثقافة خدمة لا سلعة وأن العائد الثقافى هو مقياس نجاح الأجهزة الثقافية . وهو فى اعتقادى كسب كبير للحركة الثقافية لأنه سوى بين الثقافة والتعليم وأعفانا – أرجو نهائيا – من تعبير وزارة المال لوزارة الثقافة بأنها متجر أو مصنع غير رابح .

والترجمة العملية لهذا المبدأ هى ما جاء فى التنظيمات الجديدة من أن الوضع يبقى على حاله فى أربعة قطاعات من قطاعات وزارة الثقافة هى هيئة الآثار ودار الكتب والوثائق القومية وأكاديمية الفنون ومجمع اللغة العربية ، اما لوضوح وظيفتها التعليمية واما لوضوح ارتباطها بخدمة الثقافة القومية . وهذا أمر يستحق التحية حقا وان كان ينبغى أن نطالب بمزيد من الدعم والترسيخ والترشيد لهذه القطاعات الأربعة .

والترجمة العملية لهذا المبدأ أيضا هى ماجاء فى التنظيمات الجديدة من إعفاء وزارة الثقافة من « ادارة » كافة الاجهزة التى تباشر نشاطا صناعيا أو تجاريا وهى أجهزة « الطباعة والنشر والتوزيع » وأجهزة « دور العرض والتوزيع السينمائى » وأجهزة « الاستديوهات والمعامل » وتحويل هذه الاجهزة إلى شركات استثمارية أو اقتصادية تملك وزارة الثقافة أصولها المادية ، وتؤجرها بإيجار رمزى للشركات المستثمرة ، وهنا يتبادر إلى الذهن سؤالان :

مادامت هذه الشركات استثمارية ، أى تهدف إلى تحقيق أرباح ، فبأى حق يؤجر حق يؤجر المجلس الأعلى للثقافة مايملكه من أصول مادية تقوم بعشرات الملايين لهذه الشركات الاستثمارية بإيجار رمزى ، إذا كانت هذه الشركات من شركات القطاع الخاص ؟ فإن كانت من شركات القطاع العام ، فلن يكون هناك بأس من هذا الايجار الرمزى ، ولكن ماذا نكون قد أجرينا من تغييرات إذا نقلنا ملكية أدوات الانتاج الثقافى ووسائل الخدمات الثقافية المادية من وزارة الثقافة إلى المجلس الاعلى للثقافة غير تغيير الأسماء .

ان مشكلة ملكية وزارة الثقافة لأدوات الإنتاج الثقافى ووسائل الخدمات الثقافية « المطابع ، المكتبات ، الاستديوهات ، المعامل ، دور العرض السينمائى ، وربما المسارح » هى نفس مشكلة ملكية الدولة للقطاع العام : تضخم الجهاز الادارى ، العمالة الزائدة ، الصيانة الناقصة ، الشلل البيروقراطى ، قلة الانتاج وانخفاض مستواه ، العجز عن الحياة دون حماية خاصة من الدولة فى مرحلة ما ، أو أكثر من مراحل الانتاج أو التوزيع ، الاستيراد أو التصدير ، التقييم أو التسعير ، إلخ .. ولست أزعم أن كل هذه الأمراض الروماتيزمية قاسم مشترك أعظم فى كل هيئات القطاع العام أو مؤسساته أو شركاته ، ولكن على كل حال هذا ماتتهم به هيئات وزارة الثقافة ومؤسساتها ذات المقومات الاستثمارية فى الوقت الحاضر .

وتحويل هذه الهيئات أو المؤسسات ذات المقومات الاستثمارية إلى « شركات » استثمارية سوف يساعد « نظريا » على حل الأزمة لأنه سيفصل أولا مايدخل تحت باب « الرعاية » ومايدخل تحت باب « الاستثمار » وسيمكن ثانيا من محاسبة هذه الشركات بالمقاييس الاستثمارية البحتة . أما من الناحية العملية فلاأظن أن الوضع سيتغير كثيرا طالما بقيت هذه الشركات الاستثمارية تحت ولاية وزارة الثقافة فى زيها القديم أو بمكياجها الجديد فى صورة المجلس الأعلى للثقافة .

لماذا ؟ لأن وزارة الثقافة يتجاور فيها نوعان من البشر : المثقفون ورجال الاستثمار . فإذا أدار المثقفون أدوات الاستثمار فهم غالبا يحبطون الاستثمار وإذا أدار رجال الاستثمار الثقافة فهم غالبا يحبطون الثقافة . ولست أزعم أن كل المثقفين عاجزون عن فهم النشاط الاقتصادى أو السيطرة عليه ، كذلك لست أزعم أن كل الاقتصاديين أو الماليين عاجزون عن فهم الثقافة أو خدمتها ، ففى الفريقين من يتقن عمل الآخر ، ولكن هذا هو الاستثناء وليس القاعدة . ونحن نأخذ بالقاعدة العامة ولا نأخذ بالشواذ .

المشكلة إذن ليست فى تحويل النشاط الاقتصادى فى وزارة الثقافة إلى شركات ، حتى ولو كانت من شركات القطاع العام ، فهذه سوف تكون اقتصاديا خطوة إلى الأمام ، ولكنها لن تكون بالضرورة خطوة إلى الأمام من الناحية الثقافية . المشكلة هى فى ملكية وزارة الثقافة نفسها أو المجلس الأعلى للثقافة نفسه لمقومات هذا النشاط الاقتصادى .

هذه الشركات الاقتصادية سوف تكون محسوبة على المجلس الاعلى للثقافة كما هى الآن محسوبة على وزارة الثقافة ، لأن العاملين فيها هم نفس العاملين الآن فى وزارة الثقافة ، فإن استمرت خسائرها فالمجلس الأعلى سوف يكون مسئولا عن تغطية هذه الخسائر أو سيتحمل وزر تصفيتها لو رفضت الدولة اعانتها بالقروض أو الدعم ومصروفاتها الاساسية كالباب الأول وباب المشروعات والصيانة سوف تظهر ضمن ميزانية المجلس الأعلى .

فإذا تخفف المجلس الأعلى من مسئوليته عنها ماديا مع فقدانه السيطرة عليها والتدرة على توجهها أدبيا ، فلا معنى لاحتفاظه بملكيتها ، وأولى أن تنقل ملكيتها كاملة إلى وزارات أخرى أسوة بمااقترح من نقل « الشركة المصرية للورق والأدوات الكتابية » إلى وزوارة التموين والتجارة الداخلية ، ومااقترح من نقل « الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية » و « الشركة المصرية للطباعة والنشر » إلى وزارة الصناعة .

المشكلة هى أن هذه الأجهزة الاقتصادية الجديدة التى تسميها ورقة العمل « شركات القاهرة » لكذا أو كذا « للطبع والنشر والتوزيع » و « لدور العرض والتوزيع السينمائى » و « الاستديوهات والمعامل » ، لن يمكن ادارتها اقتصاديا طالما كانت تابعة لوزارة الثقافة أو للمجلس الأعلى وسواء سميناها شركات أو مؤسسات أو هيئات .

لماذا ؟ لأنه بالإضافة إلى أمراض شركات القطاع العام كزيادة العمالة ، ونقص الصيانة ، وتضخم البيروقراطية وبطء الروتين ، والتخوف من المسئولية بالإضافة إلى كل هذه الأمراض فهناك الترابط العضوى بين الاعتبارات الثقافية والاعتبارات الاقتصادية .

خذ مثلا عمليات الطبع والنشر والتوزيع :

لو أن الشركة القائمة بها استهدفت الربح كما ينتظر منها فلن تطبع أو تنشر أو توزع إلا أتفه الكتب لأتفه المؤلفين والمترجمين ، وسوف تعطى الأولوية لكتب الجنس والجريمة ولثقافة بسطاء الناس ، وهى أروج أنواع الكتب حتى فى أرقى بلاد العالم . غير أن انتشار الأمية فى مصر والعالم العربى يزيد من حدة أزمة الكتاب عامة والكتاب الثقافى الجاد بصفة خاصة .

ولو أن الشركة القائمة بها خضعت لاعتبارات الثقافة أو لتوصيات المجلس الأعلى للثقافة فيما ينشر من كتب ، لعدنا من حيث بدأنا ، فوجدنا أنفسنا نطبع وننشر ونوزع محيى الدين بن عربى وهنرى برجسون بدلا من روايات الجيب والثقافة الرخيصة . وهنا تبدأ الخسارة ، لأن دورة التوزيع ستكون عندئذ بطيئة ، وهو مايؤثر فى حركة الطبع والنشر . وإذا ترك المجلس الأعلى أمر التعاقد عما ينشر أو مايؤلف أو مايحقق أو مايترجم للشركة وحدها فإن هذه الشركة ، أخذا بحسابات الربح والخسارة ، قد تكون الطريق المختصر إلى خنق الثقافة فى البلاد . بل أكثر من ذلك : إذا ترك المجلس

الأعلى أمر التعاقد عما يطبع لشركة الطباعة هذه المطالبة بتحقيق أرباح ، فسوف يكون من حق هذه الشركة الاقتصادية الانشغال بطبع كتب وزارة التعليم والوزارات الأخرى المجزية ، وطبع كل مايزيد سيولتها النقدية ، وإهمال مطبوعات الآداب والفنون التى يوصى المجلس الأعلى للثقافة بطبعها ونشرها لأنها غير مجزية أو لأن حساباتها دفترية .

لقد عرف جهاز الطبع والنشر والتوزيع فى وزارة الثقافة عهدين متميزين فى السنوات العشر الأخيرة إزاء الضغط المتواصل الذى كانت تمارسه عليه وزارة الخزانة : عهد سهير القلماوى ، وهو عهد تقصير الخطوط التجارية للتركيز على الخطوط الثقافية ، ولو أدى الأمر إلى التنازل عن المطابع التجارية لوزارة الصناعة ، وعهد محمود الشنيطى ، وهو عهد التركيز على الخطوط التجارية ، ولو أدى الأمر إلى تقصير الخطوط الثقافية .

وبين هذين النقيضين أجدنى أفضل السياسة الأولى على السياسة الثانية ، وأرى ألا يحفظ المجلس الأعلى للثقافة من أجهزة الطبع والنشر والتوزيع [آلات وموظفين » ، إلا مايراه لازما حقا لانتاج وتوزيع مايتبناه من أعمال أدبية وفنية ، سواء مباشرة أو عن طريق الدعم والرعاية . وفى هذه الحالة يستوى أن تكون « شركة القاهرة للطبع والنشر والتوزيع » شركة أو هيئة أو مؤسسة ، ويستوى أن تكون تابعة لوزارة الثقافة أو للمجلس الأعلى للثقافة . فجوهر القضية هو : لمن تكون الولاية على سياسة الطبع والنشر والتوزيع وعلى خططها وبرامجها : لرجال الثقافة أم رجال المال والادارة ومامدى هذه الولاية ، فمن له الولاية فعليه أن يتحمل المسئولية فى حدود ولايته . وحذار من أى تنظيم فيه سلطة بلامسئولية أو مسئولية بلا سلطة .

وفى الوقت الحاضر لاأعتقد أن خسائر وزارة الثقافة ناجمة عن أية تضحيات فى سبيل الكتاب الثقافى أو فى المسرح أو السينما ، وإنما أكثر خسائرها من سوء التشغيل وأمراض القطاع العام . ولن يجدى الدولة ، نقل النشاط الاقتصادى إلى وزارة الصناعة أو إلى المجلس الأعلى للثقافة أو غيرهما ، لأن القطاع العام هو القطاع العام وأمراضه هى أمراضه ، ومن شركات القطاع العام مايكبد الدولة خسائر فادحة تغطى سنويا من الميزانية العامة .

فالدولة تدعم السلع الصناعية سنويا بمبلغ ١٦٠ مليون جنيه « الأقمشة الشعبية والأسمدة وحديد التسليح » ، كما تدعم الانتاج الزراعى بمبلغ ١١٠ ملايين جنيه ، كما تدعم المرافق العامة بمبلغ ٩١ مليون جنيه « منها ١٧ مليون للكهرباء و ٢٥ مليونا للسكك الحديدية و ٢٨ مليونا للنقل العام و ٤ ملايين للنقل النهرى و ٤ ملايين للبريد و ١٣ مليونا لمياه الشرب] حتى انتاج البيبسى كولا يخسر سنويا ٢,٤ مليون جنيه [دعنا من السلع التموينية التى كلفت الدولة ٨٨٥ مليون جنيه عام ١٩٧٩ منها نحو ٦٠٠ مليون للقمح وحده » وأكثر هذه الخسائر ناتجة من تحمل فرق الاسعار للتيسير على المواطنين .

ومع ذلك فهناك تصور آخر لوزارة الثقافة أو المجلس الأعلى للثقافة ، وهو بناؤها أو بناؤه على غرار وزارة التعليم ، وتجريد أجهزة الثقافة من كل نشاط اقتصادى . فى هذه الحالة يمكن التنازل بشروط بالبيع أو بالايجار الفعلى لا الرمزى لكافة الأصول الاستثمارية [المطابع ، المكتبات ، الاستديوهات ، المعامل ، السينمات ، وربما المسرح بما فيها من أدوات » لجهات تكون أقدر على استغلالها مثل بنك مصر مثلا . وفى هذه الحالة يقف دور المجلس الأعلى للثقافة عند الرعاية والدعم . فى هذه الحالة يمكن للمجلس الأعلى أن يمول مكافآت المؤلفين والمترجمين والمحققين وأن يتكفل بشراء عدد من النسخ يغطى نفقات التأليف من كل كتاب ثقافى ومجلة ثقافية يعتمدهما لتوزيعهما بالمجان على المكتبات العامة وعلى دور الثقافة وعلى طلاب المدارس والجامعات [المهم ألا تنقل المطبوعات من مخازن المطبعة إلى مخازن المجلس أو الوزارات وأن تصل فعلا لأيدى القراء أما نفقات الورق والطبع وكافة الجوانب المادية والادارية فهى عبء الناشر الذى يتصدى لاخراج المطبوع] .

نفس الأمر بالنسبة لكل مسرحية أو فيلم يرى المجلس الأعلى رعايتها أو رعايته سواء من اقتراحه أو من اقتراح الغير . يمول المجلس مكافآت من يرى رعاية عملهم من المؤلفين أو المترجمين أو المقتبسين ، كما يمول المجلس مكافآت المخرج والممثلين عن العرض الأول أى للشهر الأول ، ويشترى عددا من المقاعد يغطى نفقات المؤلف والمخرج والممثلين والملحن والعازفين أو المغنين . أما الجانب المادى فى العروض المسرحية أو الأفلام السينمائية كالديكور والملابس وادارة المسرح وكافة الخامات والخدمات التيكنولوجية والتحميض والتسجيل والطبع الخ .. فهى تمثل استثمار المنتج وعليه عبؤها .

بمعنى آخر يمكن للكُتّاب والناشرين ورؤساء التحرير والمنتجين ومؤلفى المسرح والسينما أن يكونوا فرق عمل دائمة أو متغيرة للتعامل مع المجلس الأعلى للثقافة على أساس كل عمل أدبى أو فنى على حدة . ويكون هذا هو مدى رعاية الفنون والآداب دون أن يقحم المجلس نفسه فى الجانب الاقتصادى من انتاج الآداب والفنون ، فيما خلا كتب التراث التى أرى أن يتحمل المجلس نفقاتها من الألف إلى الياء .

كذلك لا بد من العودة إلى نظام التفرغ للفنانين والادباء ولكن مع الضوابط التى تحول دون اساءة استعمال هذه الامتيازات . وبالمثل يجب أن يراعى فى إعانة الجمعيات الثقافية أن تخصص الاعانة للنشاط الثقافى الفعلى فلا تستنزف فى الادارة أو النشاط غير الثقافى . والتحية للاستاذ منصور حسن لأنه تذكر نظام التفرغ الذى ازدهرت الفنون التشكيلية فى ظله أعظم ازدهار بين ١٩٦٠ و ١٩٧٠ .

أما بالنسبة لهيكل حياتنا المسرحية فإن « ورقة العمل » التى قدمها السيد الوزير منصور حسن قد أصابتنى بالذعر حين رأيتها خالية من أى ذكر لفرقة الباليه بينما وجدتها تشتمل على أربع فرق استعراضية تكاد تقوم بنفس النوع من النشاط ، هى « الفرقة القومية للفنون الشعبية » و « فرقة

رضا » و « الفرقة الغنائية الاستعراضية » وكلها شيء واحد ، ثم السيرك القومى ، وهو شيء شبيه . فبهذا اقتربنا من فنون التسلية .

فهذه الفنون الشعبية الاستعراضية لها جمهور كبير يحميها ، وهى ليست بحاجة إلى وزارة الثقافة لتزدهر مادامت وزارة الثقافة تدفع مرتبات فنانيها . وقد كان مايهم وزارة الثقافة فيها هو قيامها بتطوير رقص الغوازى والعوالم عندنا حتى يبتعد عن رقص البطن ويتحول إلى رقص بكل أعضاء الجسم ، دون أن يبتعد كثيرا عن التراث الشعبى . وقد كان لفرقة رضا فضل الريادة فيه . فلما أنشأت الدولة « الفرقة القومية للفنون الشعبية » على غرار فرقة موسوييف الروسية وفرقة تانسيج اليوغوسلافية نجحت كما نجحت فرقة رضا فى فنون الرقص الاستعراضى الشعبى . وقد كان ينبغى أن تتحول الفرقة القومية للفنون الشعبية إلى القطاع الخاص لا أن نؤمم فرقة رضا ونجعلها جهازا من أجهزة المجلس الأعلى للثقافة . ولا بأس من إعانتها إعانة سخية ليحافظا على المستوى الراق داخل إطار القطاع الخاص . ونفس الأمر بالنسبة للسيرك القومى .

وإذا بنا نفاجأ بالتنظيمات المقترحة التى تستكثر أن تكون لمصر وزارة ثقافة وتبحث يائسة عن وسائل للتخفف من المسئولية المباشرة عن الثقافة ، تحيى لنا فرقة انقرضت هى « الفرقة الغنائية الاستعراضية » ، وهى فرقة شبيهة بفرق كباريهات الدرجة الأولى من اوربا وأمريكا نبتت فى خيال المرحوم عبدالرحمن صدقى ولم نر منها إلا عرضها الافتتاحى على مسرح الجمهورية بعد تحضير سنتين ثم اختفت نهائيا عن الانظار . كفانا مانراه فى التليفزيون من بذاءات جون ترافولتا والاستعراض الأوربى فى الكباريهات العالمية . وإذا كان للتليفزيون بعض العذر فيما يفعل – ربما لرداءة الاستعراض المصرى – بحجة تسلية الناس ، فلا أحسب أن المجلس الأعلى للثقافة قد أنشىء لتسلية الناس أو لترقية الكباريهات المصرية . نطلب الرحمة .

كذلك أجد أن تنظيم مسارح الدولة فى « ورقة العمل » قد اتسم بالخلط حين قسم البيوت المسرحية التابعة للدولة إلى « قومى » و « حديث » و « كوميدى » و « طليعى » و « عرائس » : « المسرح القومى » نعم . « المسرح الطليعى » ، نعم « مسرح العرائس والاطفال » نعم . هذه المسارح الثلاثة لها وظائف محددة ومتميزة ويجب أن يكون لها مقار ثابته . أما « المسرح الحديث » و « المسرح الكوميدى » فلا . فهذه يمكن أن تكون فرقا لا مسارح ، وإلا لجاز أن ننشىء « المسرح التراجيدى » و « المسرح الرومانتيكى » و « المسرح الواقعى » و « والمسرح الرمزى » ، « والمسرح الشعرى » و « المسرح العالمى » فالذى نعرفه أن « المسرح القومى » يقدم القديم والحديث على حد سواء ، ويقدم الكوميديا والتراجيديا على حد سواء ، ويقدم المسرح المصرى والعالمى على حد سواء .. إلخ .

وهناك حلان للوضع القائم : أولهما اعتبار كافة المخرجين والممثلين المعينين فى هيئة المسرح بمثابة رصيد مشاع للمسرح القومى ومسرح الطليعة ينفذ « الخطة » المسرحية ، مسرحية مسرحية ، بحسب ما يرسمه المجلس الأعلى للثقافة ، وفى هذه الحالة لا مجال هناك للكلام عن « البيوت المسرحية » وعن استقلالها وانطلاقها . والحل الثانى هو أن نفهم من قولنا « البيوت المسرحية » الفرق المسرحية لا الدور المسرحية ، وفى هذه الحالة يقسم رصيد الهيئة من مخرجين وممثلين إلى مجموعات عمل ثابتة هى الفرق صاحبة الاستقلال فى الخطة والحركة . داخل إطار الخطة التى يرسمها المجلس الاعلى للثقافة .

وحتى لا يحدث التضارب بين البيوت المسرحية والمجلس الاعلى يجب أن نميز بوضوح بين « السياسة » و« الخطة » ، وأن نعرف بوضوح ماذا ننتظر من المجلس الأعلى : أننتظر منه وضع السياسات أم ننتظر منه وضع الخطط ، فعلى هذا الوضوح يتوقف الكثير .

ثم من فى المجلس الأعلى للثقافة يضع السياسة أو الخطة ؟ أهو المجلس الأعلى نفسه أم أمانته العامة ؟ فإذا قالت « ورقة العمل » أن المجلس الأعلى هو واضع « الخطة العامة » فماذا تركت للبيوت المسرحية وللشركات الاقتصادية ، وهل هناك « خطة عامة » و« خطة خاصة » ؟ ثم من الذى يقول أن فلانا من دون فلان يستحق أن يمنح منحة التفرغ أو أن يكرم باقتناء أعماله ؟ أو أن الكتاب الفلانى من دون الكتاب الفلانى يستحق التمويل الكامل أو إعانة التشجيع ؟ أو أن الفرقة الفلانية أو الكاتب المسرحى الفلانى يستحق الدعم الفلانى أو يستحق الجائزة الفلانية ؟ أهو المجلس الأعلى بكامل هيئته وهو مكون من خليط الثقافات والتخصصات المختلفة ، أم أن المجلس نفسه سينقسم إلى لجان عمل كل منها تغطى تخصصا معينا ؟ وهل سيتمخض النظام الجديد عن ظهور قوميسار للمسرح بسلطات مطلقة حاكم بأمره وقوميسار للسينما وقوميسار للأدب وقوميسار للفنون التشكيلية إلخ .. هو ممثل هذا التخصص أو ذاك فى المجلس الأعلى المسئول عنه أمام المجلس دون أن يكون مسئولا أمام قواعد الفنانين والأدباء العاملين فى كل حقل ؟ أم أن هذا القوميسار نفسه ينبغى أن يكون رئيس مجلس المسرح المعبر عن ارادة المسرحيين فى مجلس الثقافة الأعلى ورئيس مجلس الأدب المعبر عن ارادة الأدباء ورئيس مجلس السينما المعبر عن ارادة السينمائيين الخ ..

الحق أن هذه كلها قضايا ينبغى التفكير فيها فى أناة حتى نتجنب سوء العواقب . فنحن فى وضع فريد لأننا نجمع الأدباء والفنانين وهم موضوع التكريم والرعاية ، فى مجلس ثم نريد منهم أن يتحكموا فى حياتنا الأدبية والفكرية والأديب والفنان هو آخر من ينبغى أن تطلق يده فى تقييم أنداده أو فى تحديد مصير مدارس الفن والأدب . وقد يكون هذا محتملا فى الصحافة الأدبية أو الفنية نظرا لتعدد منابر الصحافة حيث تعدد الدعوات يمكن أن ينتهى بالحوار . أما فى المجالس التى تتخذ قرارات وترسم سياسات وتضع خططا فهذا قد يؤدى إلى أوخم العواقب .

والبديل عن الدكتاتورية الأدبية أو الفنية ليس تلك البرلمانات الصغيرة العقيمة التي يسمونها الآن « لجان المجلس الأعلى للفنون والآداب » ، فهذه مجرد « مكلمات » أكثر مايقال فيها كلام غير مسئول ، ولو أنها تسلمت سلطات تشريعية أو تنفيذية لكثرت المذابح الأدبية والفنية . وفى البلاد التى ترعى الفنون والآداب والثقافة عن طريق مجالس الرعاية هذه تتكون هذه المجالس من « رعاة الفن » وليس من الفنانين ، ومن « رعاة الأدب » وليس من الأدباء ، ومن « رعاة المسرح » و « رعاة الموسيقى » وليس من فنانى المسرح والموسيقى إلخ . طلبا للحياد بين الأدباء أو الفنانين من جهة ، وللحياد بين مدارس الفن أو الأدب من جهة أخرى .

أما ونحن نتعامل مع واقع مختلف وننطلق من خلفية مختلفة ، فربما كان أسلم السبل هو أن يتكون المجلس الأعلى للثقافة من اربعين عضوا : منهم خمسة أعضاء عن الأدب وخمسة عن المسرح وخمسة عن السينما وخمسة عن فنون الموسيقى وخمسة عن الفنون التشكيلية وخمسة عن العلوم الانسانية ، ويضاف إلى هؤلاء الثلاثين عضوا متفرغا عشرة أعضاء غير متفرغين من الشخصيات العامة ، مستشارو الرأى المشهود لهم بالاستنارة والثقافة الواسعة ، على أن يراعى فى اختيار كل مجموعة من المستشارون المتفرغين تمثيل أهم مدارس الأدب والفن أو العلوم الانسانية حيث يندر اكتشاف المحايدين . هؤلاء المستشارين المتفرغون الخمسة فى كل فرع ، يكون لهم كبير يمثلهم أمام الوزير وفى الأمانة العامة ويراعى أن توجد صلة عضوية من نوع مابينهم وبين الأدباء والفنانين العاملين فى دائرة تخصصهم .

بهذا نتجنب الانفراد بالرأى وبهذا نقيم الجسور بين القيادة والقاعدة .

SS

٣٧

□ مذكرات فى السياسة والثقافة

كتاب هام ظهر فى أوائل ١٩٨٨ ، هو مذكرات الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة الأسبق ، بعنوان « مذكرات فى السياسة والثقافة » ، وهو من جزءين كل جزء منهما يتجاوز ستمائة صفحة (مكتبة مدبولى) وفى تقديرى أن هذا الكتاب من أهم الكتب التى ظهرت فى السنوات العشر الأخيرة .

وهذا الكتاب هام لسببين :

أولهما أن نصفه ينتمى إلى تلك الطائفة من المذكرات السياسية ومثيلاتها التى انهمرت علينا غزارا بعد أن انطوت آخر صفحة فى حياة عبد الناصر ، وقام بتدوينها عديد من رجال ثورة ١٩٥٢ ، فهى بمثابة شهادات الأحياء أمام محكمة التاريخ ، ومنها مذكرات أحمد حمروش والرئيس السادات وعبد اللطيف البغدادى وسعد الشاذلى والفريق محمد فوزى ومحمد رياض وأمين هويدى وكمال حسن على وصلاح نصر وعلى صبرى واسماعيل فهمى ومحمد عبد السلام الزيات ، ومحمد ابراهيم كامل ، وسيد مرعى ، وحافظ اسماعيل ، وهى ظاهرة عظيمة الأهمية والدلالة أن يدلى شهود العصر كل بشهادته أكثر مما حدث فى أى عصر آخر . وربما كانت تنتمى إلى هذه الفصيلة من الكتابة بعض كتابات محمد حسنين هيكل ، وموسى صبرى ، والهام سيف النصر وفتحى عبد الفتاح ومصطفى طيبة .

والمحرج فى مذكرات رجال السياسة، بل وفى المذكرات جملة ، أنها فى حقيقة الأمر ليست مجرد شهادات الأحياء على عصرهم ، فهم ليسوا شهودا ، بالمعنى المألوف ، لأنهم أطراف فى حدوث ما حدث . وربما كانت هذه مرافعات محامين عن موكلهم ، أو دفاع جناة عن أنفسهم ، أو اتهامات شركاء الجريمة بعضهم لبعضهم الآخر ، أو مفاخرات بأمجاد بعضها وقع وبعضها لم يقع ، أو تعبيرا عن أحقاد وتسوية لحسابات قديمة . لهذا يتحتم دائما أخذ المذكرات فى شيء من الاحتياط لفرز كل ماهو ذاتى من كل ماهو موضوعى .

وكتاب الدكتور ثروت عكاشة : «مذكرات فى السياسة والثقافة» ، لا يشذ عن ذلك . ولأن الدكتور ثروت عكاشة كاتب متمرس وفنان متأمل دائم النظر فى العلاقة بين الذات والموضوع ، نجده سباقا إلى التنبيه إلى هذه المحاذير .

فهو فمنذ البداية يذكرنا بقصة « راشومون » اليابانية التى تدور حول جريمة سطو ومحاولة اغتصاب فى غابة ، يقوم بها قاطع طريق على رجل وامرأته ، وكان هناك شاهدان من الحطابين ساعدا على انقاذ الموقف . وفى التحقيق أخذ كل طرف يروى تفاصيل الواقعة من وجهة نظره ، فإذا بنا أمام خمس روايات مختلفة كل الاختلاف إلى حد يستحيل معه معرفة حقيقة ما قد جرى حتى اللص صور نفسه فى صورة البطل الذى أراد إنقاذ هذه المرأة المتيمة بحبه من زوجها الكريه الذى تبغضه .

وهذا طبعا لا ينفى أن للوقائع حقيقة موضوعية ، ولكنه يبرز أن تداخل الذات والموضوع قد يكون الوقائع فيطمس حقيقتها أو يغيرها بحسب زاوية الرؤية أو بحسب الاضواء والظلال الساقطة عليها .

فكتاب ثروت عكاشة اذن مذكرات فى السياسة لأنه يصور لنا دوره كضابط فى القوات المسلحة فى حركة الضباط الاحرار ويصف لنا علاقته بجمال عبدالناصر وزملائه من أعضاء مجلس قيادة الثورة ، كما يصف لنا دوره وادوار بعض زملائه فى ليلة ٢٣ يوليو ، وكيف كان ابعاده إلى سويسرا ثم باريس ، بعد عام من قيام الثورة بسبب ما شجر من خلال بينه وبين بعض زملائه من الثوار .

ثم هو يصف لنا موقفه فى أزمة مارس ١٩٥٤ بين محمد نجيب وجمال عبد الناصر . يصف لنا صورة مفصلة لاتجاهات ساسة فرنسا إزاء مصر أيام تأميم القناة والعدوان الثلاثى وحرب تحرير الجزائر ، ولتجربته السياسية والعسكرية أيام أن كان ملحقا عسكريا فى سفارتنا بباريس ثم سفيرا لمصر فى روما ، كل هذا مجدول مع نموه الفنى والفكرى والثقافى بين متاحف اوربا ومعارضها واوبراتها وقاعات الكونسير فيها .

ثم هو يصف لنا دوره الغريب بعد النكسة فى صراع الديناصورات كما كانوا يسمونه بين عبدالناصر وعبدالحكيم عامر ، ثم علاقاته المتنافرة مع الرئيس السادات ومع خصوم الرئيس السادات ، مماأدى به إلى الانزواء عن المناصب العامة نحو خمسة عشر عاما .

وربما كان الجانب السياسى فى كتاب الدكتور ثروت عكاشة ، « مذكرات فى السياسة والثقافة » أقل أهمية من ذلك الجانب الثانى ، وهو الجانب الثقافى ، ذلك الجانب الذى يعطى لهذا الكتاب أهمية قصوى بوصفه اشمل سجل ثقافى ظهر حتى الآن لثورة ١٩٥٢ عبر عشرين عاما ، وربما أوضح طرح للمشاكل الثقافية التى اعترضت طريق الثورة ، رغم انه بشموله ووضوحه قد اغفل العديد من القضايا أو ربما تجنب أن يسميها بأسمائها ابتعادا منه عن مواطن الشغب والجدال .

فالدكتور ثروت عكاشة يحدثنا باستفاضة عن تلك الحرب الضروس التى نشبت طوال عهد عبدالناصر بين مدرستين من مدارس الثقافة : مدرسة تخلط الثقافة آنا بالارشاد القومى وآنا بالاعلام ، ومدرسة تتفهم الثقافة على أنها زراعة للآداب الراقية والفنون الراقية والعادات الراقية من كل مايؤدى إلى ترقية الفكر والوجدان والسلوك . وقد كانوا يسمونها فى المجتمع الطبقى ، قبل الثورة ، بالآداب « الرفيعة » والفنون « الرفيعة » والتربية « الرفيعة » تأسيسا على أن الرقى من سمات الطبقات الارستقراطية « الرفيعة » .

وقد كنا نحن المخضرمين نتعلم من اساتذتنا أن الثقافة كلمة مستحدثة مستولدة من فعل « ثقف » (السيف) أى « صقله » ، وبالتالى فالثقافة اذن هى « صقل » النفس ، وهى فكرة جميلة ولكن يعيبها انها كانت لغة قوم محاربين يهتمون كثيرا بأن تكون سيوفهم صقيلة سواء عند القتال أو عند الزينة . ونحن المدنيين لم نكن ننظر لنفوسنا أبدا على أنها اسلحة قتال ، ولذا لم نكن نرتاح أبدا إلى هذا التفسير ، وكنا نقف أمامه حائرين .

وكان الاوربيون مثلنا يقفون حائرين أمام المرادف الاوربى الذى ترجمنا عنه كلمة « ثقافة » ، وهو لفظ Culture ، وهو لفظ مشتق من لغة الزراعة ، وهو يوحى بأن الانسان كالنبات منه ماهو مزروع بيد الانسان وخبرته ، وهذا هو المثقف ، ومنه ماينبت فى الطبيعة على الفطرة ، كالغابات والاعشاب الشيطانية ، وهى فى العادة تكون مهوشة وربما قاتلة لنافع النبات وللعمران ، وهذا الفهم للثقافة يوحى بأنها بنت المدينة أو المجتمع المدنى وانها نتيجة للتعلم ، وقد لاحظ بعض الاوربيين أن الانسان قد يكون متعلما ، بل واسع العلم ، ومع ذلك يكون منحطا فى مداركه وقيمه وسلوكه ، ومن هنا كانت حيرتهم أمام كلمة الثقافة .

ثم ان علماء الانثروبولوجيا ملأوا الدنيا كلاما عن الثقافات البدائية عن أقوام كانت تعيش على الفطرة كقبائل البوشمان والهوتنتوت والاسكيمو ، وعلماء الاجتماع ملأوا الدنيا كلاما عن الثقافات

الشعبية والثقافات الاقليمية ، ممازاد حيرة الحائرين ، وجعل العديد من المفكرين يبحثون عن مفهوم أوضح للثقافة .

وقد كان الدكتور محمد مندور يحب دائما أن يردد احد التعريفات الفرنسية لكلمة الثقافة وهى أنها « مايبقى فى النفس بعد أن ننسى ماقرأناه » . وهو تعريف لا بأس به لأنه يميز الثقافة عن التعليم الرسمى ولكنه فى نظرى غير كاف لأنه وصف سلبى لتفاعلات كيميائية ايجابية داخل النفس البشرية فالثقافة فى نظرى لا تكون ثقافة إلا إذا قامت على مبدأين : تكامل المعرفة وتحول المعرفة إلى قيم . وهذا يترك الباب مفتوحا لنتكلم عن ثقافة راقية وثقافة متخلفة .

ومنذ البداية ندرك من « المذكرات » أن ثروت عكاشة ينتمى إلى تلك المدرسة التى تفهم الثقافة على أنها زراعة للآداب الراقية والفنون الراقية والعادات الراقية . فنحن نعرف من « المذكرات » مدى اهتمامه منذ شبابه ، حتى قبل الثورة بسنوات ، بالموسيقى الكلاسيكية . فنستطيع أن نفهم لماذا بادر حين أصبح وزيرا للثقافة إلى انشاء اكاديمية الفنون بما فيها من كونسرفاتوار ومدرسة للباليه وفنون اوراكسترالية واوبرالية وكورالية ومما ارتكز عليها من فرق موسيقية وغنائية وراقصة رقصا ايقاعيا كلاسيكيا كان أو شعبيا ، غربيا كان أو شرقيا ، ومع كل ذلك قاعة للكونسير هى قاعة سيد درويش .

كذلك نستطيع أن نفهم لماذا انشأ داخل اكاديمية الفنون معهدا للسينما ليجعل من فن السينما فى مصر فنا يقوم على الدراسة العلمية بعد أن كان متروكا لاجتهادات الأفراد على طريقة الاسطوات والصبيان فى العصور الوسطى . كذلك أدمج فى الاكاديمية معهد الفنون المسرحية الذى كان له تاريخ حافل فى الأربعينات والخمسينات ، واراد أن يضع نواة معهد الفولكلور لكى يقيم الدراسات الفولكلورية على اسس علمية .

ولكى يجعل الفنون الراقية والآداب الراقية فى متناول جماهير المثقفين انشأ ثروت عكاشة العديد من قصور الثقافة فى مختلف أرجاء الجمهورية . وفوق هذا وذاك وضع نظام تفرغ الفنانين والكتاب لكى تحمى الدولة الفنانين التشكيليين والأدباء الشبان بصفة خاصة بعد أن عصفت الثورة بالقادرين من رعاة الفن من مصريين واجانب .

وقد حقق ثروت عكاشة اكبر انتقالة فى تاريخ الرقص الشرقى حين تبنت وزارته فرقة رضا صاحبة الفضل الأول فى تحويل الرقص الفولكلورى إلى باليهات شرقية . ولمزيد من تهذيب الرقص الشرقى ذى التراث المنحط من عصور الحريم والاغوات انشأت وزارة الثقافة فى عهد ثروت عكاشة الفرقة القومية للفنون الشعبية على غرار فرقة موسوييف الروسية وفرقة تانزيج اليوغسلافية واستقدم لها الخبراء الاجانب ، لتدريب الراقصين والراقصات على العمل الجماعى بروح الفريق وتدريبهم على

الحركة الايقاعية والتعبيرية بكل اعضاء الجسم وليس بالأرداف وحدها . وبالمثل كان انشاء وزارة الثقافة فى عهده لمسرح العرائس ثورة فى فن الأراجوز بعد أن كان يعتمد على اجتهادات أفراد موهوبين متناثرين مثل شكوكو ، وهو آخر من حمل تراث ابن دانيال .

ولعلى لست بحاجة إلى أن أقول ان ازدهارة المسرح الكبرى خلال الستينات تعاصرت مع السنوات الثانية التى تولى فيها ثروت عكاشة وزارة الثقافة وهو بطبيعة الحال لم يبدأ من فراغ ، وانما وجد مواهبنا المسرحية الشابة تتفجر فى الخمسينات : نعمان عاشور ويوسف ادريس والفريد فرج وسعدالدين وهبه وصلاح عبدالصبور ، وعبدالرحمن الشرقاوى ، وصلاح جاهين ، ولطفى الخولى ورشاد رشدى وشوق عبدالحكيم فتبنتها مسارح الدولة حتى نضجت بالممارسة العملية وانطلقت من عقالها ، ثم جاء من بعد ذلك محمود دياب وعلى سالم ونجيب سرور . وكان لتوفيق الحكيم كل عام اكثر من عمل على مسارح الدولة وحتى الآن لا تجد موهبة جادة ملاذاً إلا فى مسارح الدولة لأن المسارح الأخرى مشغولة دائما بتسلية الناس بسفاسف الفن .

كذلك انشأت وزارة الثقافة مسرح الجيب ومن خلاله عرف المثقفون المصريون المسرح الاوربى التجريبى والطليعى كأعمال بيكيت ويونسكو ودرونمات وبيتر فايس وجولدونى بمثل ما قام المسرح القومى بعرض كلاسيكيات اسخيلوس وسوفوكليس وارسطوفانيس وشكسبير وموليير وابسن وتشيخوف وبرنارد شو وسارتر وبريخت وآرثر ميللر ولوركا ، كما نشطت دار الاوبرا فى استقدام أعظم فرق الاوبرا والباليه والمسرح والاوركسترات من عواصم الفن فى العالم ، فأثبتت أن مصر فى زمن الانغلاق الاقتصادى الكبير لم تفرط فى التواصل الثقافى مع كافة الحضارات الراقية فى الشرق والغرب .

وكتاب « مذكرات فى السياسة والثقافة » فيه وصف تفصيلى لمبادرات الدكتور ثروت عكاشة أو لاستجاباته لتحقيق هذه الانجازات ولتأصيل الفن الراق على أرض مصر . وهو يعطى لكل ذى حق حقه فى الاعتراف بفضل معاونيه من صفوة المثقفين ، وفى مقدمتهم الدكتور حسين فوزى ، والاستاذ يحيى حقى ، وابوبكر خيرت ، والدكتور على الراعى والدكتور عبدالعزيز الأهوانى ، والدكتورة سمحة الخولى ، والدكتور مجدى وهبه ، والدكتور مصطفى سويف وغيرهم ، والعشرات من الفنانين والأدباء النابهين ، دون أن ينسى تحية سلفه الكبير فتحى رضوان فى تعميق الخطوط بين الثقافة والاعلام .

وقد كنت أود أن أقرأ فى « مذكرات » الدكتور ثروت عكاشة مزيدا من التنويعه بجهد أهم رجلين أقاما دعائم المسرح المصرى فى عهده من مواقع الادارة ، وهما على الراعى واحمد حمروش .

أما أنا فأحب أن أضع فى رأس القائمة الدكتور ثروت عكاشة نفسه بوصفه العقل المستنير

والنفس الحساسة والطاقة الضخمة التى لولاها لما استجد أو نما كل هذا الغرس الثقافى الراقى فى عهد ثورة ١٩٥٢ . فأكثر ما كان يجرى فى وزارته كان من مبادراته الخاصة وثمرة لصلاته الشخصية مع انضج العقول وارقى الاذواق . وحسبى أن أقول أن تاريخ مصر الثقافى سوف يذكر عنه أنه حاول من موقع السلطة المركزية أن يستكمل مسيرة الخديو اسماعيل الثقافية دون أن يكون له ظهير كالخديو اسماعيل . ويكفيه مجدا انه كما قال رينيه ماهو رئيس اليونسكو استنفر العالم لانقاذ آثار النوبة ، ولم يطمئن له بال حتى انقذ معابدها فى ملحمة الصخور والمياه .

وفى رأيى أن « مذكرات فى السياسة والثقافة » للدكتور ثروت عكاشة كتاب ينبغى أن يدرسه كل وزير يتولى وزارة الثقافة ، ليس فقط لأن هذا الكتاب يمثل برنامج العمل الثقافى الذى تحتاج إليه البلاد فى هذه المرحلة من تطورها ، ولكن لأن التجربة الثقافية التى خاضها الدكتور ثروت عكاشة توضح لنا بعض المعوقات فى طريق المسيرة الثقافية الراقية .

ولا شك أن هناك معوقات من نوع آخر قد استجدت فى طريق المسيرة الثقافية منذ أن انطوت الحقبة الناصرية وهى تحتاج إلى حلول اكثر تعقيدا ، ولكن المعوقات التى صادفها ثروت عكاشة وانتصر عليها مؤقتا هى التى جعلت بعض ماانشأ من مؤسسات ثقافية لا تؤدى اليوم وظيفتها على الوجه المطلوب . وربما كانت بعض هذه المعوقات ذاتها باقية إلى اليوم بأسماء أخرى .

من هذه المعوقات التى انتصر عليها ثروت عكاشة مؤقتا قضية اختلاط مفهوم رسالة الفن فى اذهان البعض : أهى تسلية الناس أم تثقيف الناس ؟ وطبيعة الفن : أهو سلعة أم خدمة ؟ أقول انه انتصر لأنه استطاع بعد سنوات من التفانى فى ارساء قواعد الفن الجاد أن يكسب جمهورا عريضا للفنون الراقية فى المسرح والموسيقى والرقص والتشكيل والسينما . ولكن حركة المجتمع المصرى منذ الانفتاح الاقتصادى نقلت القوة الاقتصادية إلى الطبقات الجاهلة والطبقات الساذجة التى تعيش على الأفكار الجاهزة ، وإلى الطبقات التى تعيش على غرائزها ولغرائزها ، وافقرت الدولة فحسمت الأمر لصالح فنون التسلية من جهة وإلى ثقافة الوعظ والارشاد من جهة أخرى وضمر دور الدولة فضمر معه دور وزارة الثقافة وضمرت معه قدرتها على حماية الآداب والفنون الراقية .

ومع ذلك فالصورة ليست قاتمة إلى هذا الحد . فأبناء مدرسة ثروت عكاشة فى الثقافة قد تغلغلوا فى مختلف أجهزة الاعلام . ولا سيما التليفزيون والاذاعة وأنا اراهم فى كل ارض جديدة يكسبونها لبرامج الموسيقى الكلاسيكية والاوبرالية ولبرامج الباليه ولبرامج الفنون التشكيلية وللأفلام التسجيلية ولبرامج المسلسلات الجادة التى أوشكت أن تحل محل المسرح الجاد وتعوضنا عن فقدانه . أراهم فى البرامج الثقافية التى تزداد رقعتها كل يوم بالصوت والصورة ، فأقول لنفسى : لا خوف علينا : لقد فقد المثقفون ارضا فى وزارة الثقافة ، ولكنهم كسبوا ارضا فى وزارة الاعلام حيث مجال التأثير اوسع وانفع ، فحذار أن يسقط هذا الجهاز الأخير فى يد السوقة والمهرجين .

٣٨

□ الثقافة والسياحة

منذ اسابيع قليلة تفضل السيد وزير الثقافة ودعانى لعرض خاص اقامه احتفاء بوزير الثقافة المغربى فى قصر الغورى للتراث ، المجاور لوكالة الغورى بحى الأزهر . وكان العرض تكرارا لعرض الافتتاح الذى حضره السيد رئيس الجمهورية .

وكان أهم ما فى العرض فقرتين : فقرة تحاول ان تحيى تقاليد خيال الظل عند ابن دانيال ، وفقرة تعرض نوعا من الرقص الدينى ، ربما له علاقة بالصوفية ، يبلغ قمته فى رقصة تدعى « رقصة التنورة » .

ولكن أهم من هذا وذاك افتتاح قصر الغورى نفسه بعد ترميمه ، قال الوزير بمبلغ ضئيل لم يتجاوز اربعين ألف جنيه ، فقصر الغورى تحفة من تراثنا المعمارى المملوكى . وقد كان شيئا جميلا حقا أن تتصدى وزارة الثقافة لترميمه وتجديده لأمثال هذه المناسبات الفنية الاستعراضية حتى يمكن أن نخصص وكالة الغورى نهائيا للفنانين التشكيليين دون أن نزعجهم فى مراسمهم بالعروض المسرحية .

اما تجربة إحياء فن خيال الظل كما نعرفه عند ابن دانيال فلم اسعد بها كثيرا لجملة اسباب منها سذاجة النص أو على الأصح سذاجة لغته وحواره ، ومنها رداءة « الأكوستيك » أو الصوتيات مما جعل الأصوات والأصداء

تتداخل فلانميز جزءا كبيرا من الحوار . وقد جعلتنى سذاجة النص اترحم على صلاح جاهين وأيامه . وخيال الظل فيما يبدو مقترن بنشأة فن الأراجوز كما أن فن الأراجوز مقترن بنشأة فن العرائس (الماريونيت) .

والسلطان قنصوه الغورى هو آخر سلاطين مصر المملوكية قبل الفتح العثمانى لمصر (١٥١٧) . وقد كانت لدولته سطوة جعلته يتحكم فى طرق التجارة فى منطقتنا من الشرق الأدنى بين اوربا والشرق الأقصى ويرهق التجار بالرسوم والضرائب مما حفز الرحالة الاوربيين إلى البحث عن طريق آخر إلى الشرق البعيد ، فاكتشف البرتغالى «فاسكو داجاما» طريق الهند من حول رأس الرجاء الصالح عام ١٤٩٧ ، تماما كما حدث عند اغلاق قناة السويس بعد حرب ١٩٦٧ ان بنى الاوربيون والامريكان السوبرتانكرز ، أى ناقلات البترول الضخمة ، لنقل البترول حول رأس الرجاء الصالح بدلاً من قناة السويس .

كان أهم عرض رأيناه إذن هو رقصة الدراويش . وقد أحسن المخرج حين استبعد من الفرقة الموسيقية الآلات الوترية الحديثة مثل الكمان وآلات النفخ الحديثة مثل الكلارنيت والساكسفون واكتفى بالدفوف وبالمزامير التقليدية . وبذلك حافظ لرقص الدراويش على جوه الأصلى الطبيعى .

ولم تكن هذه أول مرة أرى فيها رقص الدراويش ، فقد رأيته منذ ربع قرن أو يزيد أيام عبدالناصر فى خيمة أقيمت لتكون كاباريها للسياح كانت تسمى « صحارى سيتى » عدة كيلو مترات غرب الأهرام . وقد اشتهرت فرقة الدراويش يومئذ باسم « فرقة أبو الغيط » . وكانوا جميعا سمرا كالنوبيين تدلت شعورهم الغزيرة المحلولة الكرثاء على اكتافهم فبدوا كأنهم جماعة من الميانيد التى تحدثنا عنهم الاساطير اليونانية يرقصون رقصاتهم الوحشية فى أعياد ديونيزوس رب الخمر . وكانوا يلبسون جلاليب طويلة وعلى صدر كل منهم وشاح أخضر أو ملون مما يحمله على اكتافهم أهل الذكر أو فرق المنشدين من الشمامسة فى الكنائس أو المداحين فى مواكب الأولياء .

ولكن لأمر ما جمع دراويش فاروق حسنى شعورهم المرسلة واخفوها تحت عمائم صغيرة فبدوا أقل وحشية مما بدت عليه فرقة ابو الغيط فى صحارى سيتى . ولا اعلم إن كانت الفرقة التى رأيناها هى نفس فرقة ابو الغيط ، أم انها الجيل الثانى من ابنائهم واحفادهم ، فقد كانت مؤلفة من جميع الأعمار : الكهول والشبان والفتيان ، كلهم فى سمرة النوبيين وكلهم ذوو وجوه صخرية منحوتة كأنها تماثيل من البازلت أو من الصوان الاسمر .

ولا أعرف كيف نسمى هذه الفرق : أهى فرق للرقص الدينى ، أم فرق للانشاد الدينى . فقد كان الانشاد نادرا والرقص كثير ، وربما اغنت الأعلام التى تقول : « لا إله إلا الله » . عن الانشاد طوال العرض . فلنقل انه كان نوعا من « الباليه » الدينى على قرع الدفوف الذى يصم الآذان .

وكان محور هذا العرض شابا داكن السمرة فارع القامة متناسق الاعضاء ، صخرى الملامح ، رشيق الحركة قويها ، يتبع دقات الدفوف فى كوريوجرافية متقنة ، وكان يقوم بالدوران فى حركتين ، حركة تشبه دوران الأرض حول الشمس وحركة تشبه دوران الأرض حول محورها ، ثم توج طقوس الرقص بالدوران حول نفسه فى اتجاه واحد وبسرعة متزايدة ، إن قلت بلغت حد الجنون أصبت وإن قلت بلغت حد الإعجاز أصبت . كل ذلك والدفوف الصاخبة تلاحق سرعة دورانه وتستحثها . وفى وسط هذا الدوران المعجز كان يتخفف فى مهارة الساحر من تنورة كان يلبسها بعد تنورة كان يلبسها تحت جلبابه الأبيض الطويل الفضفاض الذى كان يدور تحت خصره كالكأس المقلوبة .

واستمر الرقص فى دورانه حتى فقدنا حساب الزمن ، وبدا وكأن جسمه يتلاشى من سرعة الدوران . ولعل هذا كان المقصود من طقوس هذا الدوران السريع . فالمعروف فى ميكانيكا الحركة أنه كلما ازدادت السرعة وقل الاحتكاك اقتربنا من قانون القصور الذاتى الذى تتحرك بموجبه الأفلاك السماوية فى مداراتها : أى أن الجسم يسير بنفس السرعة وفى نف
احتكاك يهدىء من سرعته أو يغير من اتجاهه . ونحن نلمس هذا فى حياتنا ا
بأقصى سرعتها فإذا وزنها الذى يبلغ طنا أو طنين يتناقص حتى يصبح بضعة كيلو جرامات ، ولولا ضرورة التحكم فى السيارة لطارت أو اصبحت نعشا طائرا كما يقولون . ويبدو أن هذا مايحدث للدرويش الدائر ، انه يسعى بسرعة دورانه حول نفسه إلى انعدام الوزن والتلاشى .

التلاشى فيم ؟ يُقَالْ فى ذات الله لأنه يصبح كالأفلاك السابحة فى الملكوت . ولأن الدروشة فيما يُقَالْ رياضة روحية ، فهى خطوة فى طريق الصوفية أو تلك الحالات التى تسمى بالوجد والتجلى والاشراق ، الخ ... حيث يتلاشى الموجود فى الوجود الأكبر ويسقط عنه جسده ، فلا يبقى فيه إلا روحه عابرة السموات ، وهذا لا يحدث إلا اذا سقط جسده صريع الوجد مغشيا عليه ، تماما كما يحدث فى حلقات الذكر أو حلقات الزار .

فليكن . ولكن هذا لم يحدث ، لأننا فوجئنا فى نهاية الحفل — لا بغيبوبة الراقصين — ولكن بقدرة عجيبة على التماسك الجسدى الذى جعل الدراويش يتقدمون الواحد بعد الآخر أمام الجمهور وينحنون انحناءة الممثلين ردا على تحية الجمهور العاصفة . وهنا فقط ندرك أننا لم نكن فى حلقة ذكر ولكن فى مسرح فن . ولا شك أن المؤدين بدا عليهم الارهاق العظيم لأن الجهد كان عظيما .

أنا لا أعرف مامصدر فن الدراويش الذى رأيناه فى قصر الغورى وفى صحارى سيتى من قبل ؟ هل هو نابع من تقاليد الذِكْر ؟ أنا رأيت فى صباى وشبابى عددا من الأذكار الحقيقية فى الريف والحضر ، ولم أر بينها شيئا قريبا من رقص الدراويش . فإن كان كذلك ، فهو يجعل من فن الدارويش فنا من الفنون الشعبية التى يصح أن يكون له مكان فى وزارة الثقافة ، وفى قصر الغورى

بالذات ، إذا أريد لقصر الغورى أن يكون مركز الفنون الشعبية .

ومع ذلك فهناك شواهد توحي بأن الأمر اكثر تعقيدا مما يبدو فى الظاهر . فإطلاق الراقصين شعورهم كالنساء رغم اكتمال رجولتهم ، ثم اشتغالهم برقصة التنورة . و« التنورة » كما هو معلوم جزء من الملابس الداخلية عند النساء بمايذكرنا بماكتبه الرحالة الفرنسي جيرار دى نرفال عن عصر عباس الأول بعد سقوط محمد على (١٨٤٠) ، فقد حظر عباس الأول ظهور الراقصات فى قهاوى القاهرة فحلت محلهن طبقة من الراقصين الذكور قال دى نرفال أن المصريين كانوا يسمونهم باسم غير كريم (انظر كتابه «رحلة فى مصر والشرق») .

ومع ذلك فليس من داع لأن نتعجل الاستنتاج فإسدال الشعور على المنكبين كان زيا معروفا فى عصور مختلفة وعند أقوام مختلفة . وقد كان نابليون بونابرت وجمال الدين الأفغانى يسدلان الشعر على الكتفين ، وفى عصرنا هذا تجدد زى اسدال الشعر حتى المنكبين بين الملايين من شباب الهيبز فى جميع أرجاء العالم . وهناك احتمال أن تكون هذه الرياضة الروحية ، رغم ادعاءاتها التوحيدية ، قديمة قدم الوثنيات الأولى ، دون أن يغض ذلك من صوفيتها ، فالتصوف قديم قدم الأفلاطونية الحديثة ،

بل قِدَمْ « الميستاى » Mystae فى عبادة الربة ديميتر (امنا الأرض) فى اليوسيس كما كان يحدثنا قدماء اليونان نحو ٥٠٠ ق.م. بل وربما كانت أقدم من ذلك فى الحضارات القديمة . ربما كانت قديمة قدم « الزار » الذى كانت تقوم به الكوريبانت ، عذارى باخوس رب الخمر اللاتى حدثنا أفلاطون عن رقصهن المجنون الذى كان ينتهى دائما بالهذيان المقدس وسيطرة اللاوعى .

المهم فى كل هذا أن تجيب وزارة الثقافة على هذا السؤال : ماالذى تقصده وزارة الثقافة بعرض هذا اللون من الفن كرقصة التنورة ؟ هل هو مجرد « حفظ » التراث حفظا متحفيا أم انها تريد تكوين مدرسة الرقص الدينى من جنس مدرسة ابو الغيط أو مدرسة التنورة .

ونفس هذا السؤال يمكن أن نسأله لو أن وزارة الثقافة عرضت غدا تجربة للرقص والانشاد الدينى كالذِكْر والزار . أهى تعرضها كنماذج للفن الشعبى ينبغى حفظها كتراث شعبى متحفى حتى يتعلم المصريون وغير المصريين شيئا عن تاريخ الفنون فى مصر ؟ أم انها تعرضها لنشر الذِكْر والزار بين الناس ولاستيحائها وللتنويع عليها ، أى لادخالها فى نسيج حياتنا اليومية بفضل مافيها من أصالة ؟

لست أظن أن وزارة الثقافة تقصد نشر الذِكْر والزار ورقص التنورة فى بلادنا وإلا لاتخذ الموقف ابعادا تنبغى مناقشتها على نطاق أوسع وبصراحة اكثر ، لمايتضمنه هذا من موقف حضارى فظيع ، لأن معناه الدعوة إلى العودة إلى مصر الفاطمية ومصر الأيوبية ومصر المملوكية . ونحن نحترم كل هذا العصور احتراما تاريخيا وعلينا أن نحافظ على آثارها وشواهدها كمتحف لتاريخ مصر السياسى وتاريخ مصر الثقافى وتاريخ مصر الحربى ... الخ كما يحتفظ الانجليز ببرج لندن وكما يحتفظ

الفرنسيون بقصر فرساى وبقصور اللوار ، لاأقول كمعالم سياحية ولكن كشواهد تاريخية على حضارات غبرت .

ولكن الانجليز حين يحافظون على برج لندن لا يقصدون تمجيد قطع رؤوس ملكاتهم ونبلائهم كما كان يفعل ملكهم هنرى الثامن وملكتهم اليزابيث الاولى . وبالمثل فإن الفرنسيين حين يحافظون على تراث كاترين دى مديسيس أو مارى دى مدسيس لا يقصدون تمجيد عصور دساس البلاد أو المذابح الدينية .

نفس الأمر بالنسبة للتراث الفولكلورى الذى تحافظ عليه الأمم المتحضرة . هى تحافظ عليه كشواهد للزمان والمكان وليس كأسلوب حياة أو نمط من الفنون يستغنى به الناس عن اساليب الحياة وانماط الفنون التى تراكمت وتفاعلت فى الوعى الانسانى حتى تبلورت فى الحضارة المعاصرة . وليس معنى أن نحافظ على البارثنون أو الكرنك أو ابن طولون أن نبنى معابدنا وعمائرنا على طراز البارثنون أو الكرنك أو ابن طولون .

وفى الوزير فاروق حسنى ملكة عظيمة هى قدرته على أن ينقل حماسه الشديد إلى نفس سامعه بسبب عواطفه الجياشة المتفجرة من حيوية شبابه ومن طبيعته الفنانة وحين يفيق سامعه بالتأمل الهادىء يجد أن ماسمعه أو رآه كان شيئا جميلا حقا ولكنه لا يمثل اكثر من جانب رومانسى صغير فى نسيج الحضارة المعقد العظيم .

ولن انسى ماحييت كيف استطاع فاروق حسنى ، ونحن فى باريس أو روما ، أن ينقل إلىّ عدوى حماسه للفنان الشعبى « متقال » الذى سحر جمهوره فى باريس ، فتحمست له بالفعل ، وبعد ان ثبت إلى نفسى قلت: ماهذا ؟

« متقال » فنان عظيم حقا ، وكذلك ربابته ولكن خطأ جسيم أن نتعامل معه وكأنه البداية والنهاية . وخُيِّل إلىّ أن فاروق حسنى يشبه المجرى الذى اكتشف نفسه واكتشف المجر واكتشف الكون فى موسيقى بيلا بارتوك وكودالى .

كلا . ان الحضارة ليست مجرد بيلا بارتوك وكودالى ومتقال صاحب الارتجالات الموسيقية الرائعة ، ولكن الحضارة أيضا باخ وهاندل وهايدن وموتزارت ، وبيتهوفن وشوبرت ومندلسون وشومان وماسنيه وجونو وبرليوز ، وليست وشوبان وديبوسى ورافيل ، وفيردى ودونيزيتى وروسينى وبوتشيتى وبيزيه وفاجنر وجريج وسيبليوس والخمسة الروس العظام ، حتى نصل إلى استرافنسكى ويروكوفييف الخ ... وقبل هؤلاء وبعد هؤلاء وبين هؤلاء رهط كبير من النابغين .

وبالمثل ، فمهما رأينا ملامح الباليه القومى فى الذِكْر أو الزار أو فى رقص الدراويش وفى الرقص

الشعبى فلن يغنينا عن مدرسة البولشوى وكوفنت جاردن واوبرا باريس . وفن الدراما ليس خيال الظل ولا الأراجوز ولا السامر ، ولا مسرح النور ومسرح الكابوكى الذى يباهى به اليابانيون وسوف يقرر علينا فيما يسمى دار الاوبرا الجديدة لأنها بنيت على نفقة اليابانيين . انما فن الدراما هو ما نعرفه فى الآداب العالمية من اليونان إلى العصر الحديث .

وفى تقديرى ان فاروق حسنى ، وزيرا للثقافة ، يحسن صنعا لو تخفف كثيرا من افتتانه بالفنون والآداب الشعبية والتفت بصورة أكثر جدية إلى الفنون والآداب النابعة من اكاديمية الفنون وكليات الفنون الجميلة . فهو وزير للثقافة وليس وزيرا للفنون والآداب الشعبية التى يمكنه أن يسلم أمورها لرجال محنكين وموهوبين من أمثال عبدالغنى ابو العينين وعبدالرحمن الابنودى . واذا كان ترميم قصر الغورى وقصر المناسترلى شيئا لازما لا جدال فى ذلك فلا يقل لزوما عنه أن نعرف بماذا ستمتلىء هذه القصور .

هذا كلام يسوقه محب للفنون والآداب الشعبية اقترن اسمه بالدفاع عنها منذ الاربعينات .

متقال ، فليكن . ابو دراع ، فليكن . ابو الغيط ، فليكن . ولكننا لا نريد لوزارة الثقافة المصرية أن تصبح مجرد فاترينة للسياح يزورون دورها وقصورها بحثا عن « طعم للشرق » ، أو أن يصبح نشاطها مجرد احتفالات ومهرجانات وتكريمات لهذا العملاق أو ذاك . هكذا تستنزف أموال الوزارة ووقتها ويصبح نشاطها مجرد اختبار اعلانية فى صفحة آمال بكير أو جمال الغيطانى .

نريد أن نعرف ماذا يعد رجال المسرح فى كل مسرح للموسم القادم وهل لديهم خطة بعيدة المدى . نريد أن نعرف ماذا يعد رجال السينما للسينما وماذا تعد الوزارة لإحلال المواهب الناشئة فى هذا الفراغ الناجم عن تراجع جيل كامل من المؤلفين والممثلين والمخرجين . نريد أن نعرف ما ترتبه الوزارة لحماية مختلف الفنون الموسيقية والاوبرالية والايقاعية وما مصير عازفينا وراقصينا من الشباب غير أن نهديهم لكابارِيهات شارع الهرم ولمطاعم الدرجة الاولى ليشنفوا آذان الطاعمين الحالمين الجالسين حول زجاجات النبيذ .

نريد أن نعرف ما مصير دار الكتب بعد أن قتلها القتلة عام ١٩٧١ بضمها إلى هيئة الكتاب ، وبعد أن كان يرأسها على مبارك باشا واحمد رامى واحمد زكى باشا ولطفى السيد باشا ومنصور فهمى باشا وتوفيق الحكيم .. أصبح يرأسها موظفون نكرات لا صلة بينهم وبين العلم والثقافة ولا يعرفون ماذا يصدر من مطبوعات فى العالم الكبير خارج حدودنا بل وربما خارج كورنيش النيل .

نريد أن نعرف ما مصير دار المعارف بعد أن قتلها القتلة فى السبعينيات فحولوها إلى دار تصدر مجلة اكتوبر بعد أن كانت منارة العالم العربى فى نشر التراث العربى والاسلامى ، وهل يمكن

انقاذ ما بقى منها بضمها إلى الهيئة المصرية العامة للكتاب ؟

نريد أن نعرف مادور الناشر المصرى غير جمع الملايين فى الوقت الذى تنوء فيه هيئة الكتاب تحت عبء رعاية المواهب الناشئة وصيانة المواهب الراسخة . وهل على القطاع الخاص فى النشر أو فى المسرح أو فى السينما أو فى صناعات الترفيه التزامات نحو الثقافة أم انه سيباح له دائما أن يرفع اعلام القرصان ؟

هذه كلها وعشرات من امثالها ، اسئلة لا اجابة عليها إلا بالعمل فى صمت . ولا أظن أن فاروق حسنى مستطيع ان يجيب عليها قبل أن يذب عن وزارته زنابير الصحفيين المشغولين بإثارة الناس حول « زهرة الخشخاش » ، وأن يكبح شبق من حوله للنجومية والأضواء .

٣٩

□ فى الخيـــال الســـياسى

كتاب غريب قرأته فى الأسبوع الماضى عنوانه « وقائع ماحدث فى يوم القيامة بمصر » ومؤلفه هو الصحفى المصرى المعروف خارج مصر اكثر مما هو معروف داخل مصر ، وهو بكر الشرقاوى ، المقيم منذ سنوات مديدة (نحو ١٤ سنة) فى منفاه الاختيارى بين بيروت ولندن . وقد صدر هذا الكتاب الغريب عن مكتبة مدبولى عام ١٩٨٧ .

وقد تركنا بكر الشرقاوى فى أوائل السبعينات غالبا فى ١٩٧٣ ، فقد كان أحد الذين شملتهم حركة التطهير الأولى ضد الصحفيين والاعلاميين ورجال الثقافة من الشيوعيين والاشتراكيين والناصريين فى أوائل عهد الرئيس السادات (قوائم لجنة النظام بالاتحاد الاشتراكى فى فبراير ١٩٧٣) . وكان بكر الشرقاوى يومئذ موظفا بمؤسسة السينما أيام أن كان مديرها العام الدكتور عبدالرازق حسن .

ولأن بكر الشرقاوى لم يكن غشيما فى السياسة فقد أدرك كما أدرك غيره من المطرودين أن حملة تجويع اليسار قد بدأت فرحل مع من رحل من الراحلين إلى بيروت وأقام فيها مشتغلا بالصحافة والترجمة حتى ١٩٧٧ . وفى بيروت ترجم بكر الشرقاوى مسرحية « جاليليو » لبريخت وكتاب فرويد الشهير « موسى والتوحيد » فلما سخنت الحرب الأهلية فى بيروت شد رحاله إلى لندن

حيث هو يقيم حتى الآن مشتغلا بالتحرير فى الجرائد والمجلات العربية التى تصدر فى انجلترا .

قلت ان بكر الشرقاوى لم يك غشيما سياسيا فقد عرفت عنه انه بعد أن تخرج فى كلية العلوم نحو عام ١٩٥٢ ، قبض عليه فى أوائل عهد عبد الناصر وحوكم فى ١٩٥٣ بتهمة الشيوعية أمام محكمة عسكرية من تلك المحاكم الاستثنائية التى كان يشكلها عبد الناصر لمحاكمة الخارجين عليه ، وهى فيما اظن نفس المحكمة التى حاكمت الصحفى الكبير صلاح حافظ . وقد ظل بكر الشرقاوى سجينا حتى ١٩٥٧ ، ولا اعرف ماذا جرى له بعد ذلك : هل اعيد اعتقاله مع الشيوعيين فى حملة رأس السنة (١٩٥٨ / ١٩٥٩) أم انه ظل طليقا حتى المصالحة الكبرى بين عبد الناصر واليسار المصرى بعد الميثاق .

هذه الخلفية لا بد منها قبل الحديث عن رواية بكر الشرقاوى « وقائع ما حدث فى يوم القيامة بمصر » لكى تلقى بعض الانوار الكشافة على احداث هذه الرواية وتجلو ألغاز بعض مواقفها الفكرية والسياسية .

والحق أنه ينبغى أن اعتذر للقارىء عن تعرضى لهذه الرواية لأنى لم اتعود أن أتناول بالتحليل إلا الأعمال « الأدبية » وهذه الرواية بالذات لا تندرج تحت « فن الأدب » وانما هى رواية صحفية سياسية كاتبها قليل الحيلة فى فن القصة ، قليل الدراية بأهمية ا لشكل والاسلوب ، واضح القصور فى معرفته بسلامة اللغة والبناء . ولست أقصد بهذا أنه يتوسع فى استعمال العامية ، فأنا شخصيا من دعاة العامية ، ولكنى أقصد انه لا يستثمر العامية ولا الفصحى بالكفاءة اللازمة .

ومع ذلك فقد وجدت أن رواية « وقائع يوم القيامة » من أهم الروايات التى صدرت فى السنوات العشر الأخيرة ، وانها أجدر بالتحليل من عشرات من الروايات التى صدرت منذ وفاة عبد الناصر لأنها رواية « سوسيولوجية » تصف روح قطاع هام فى المجتمع المصرى « المعاصر » لن يستطيع مؤرخ أو مشتغل بالسياسة أن يتجاهله وهذا هو قطاع « الناصريين » أو قطاع اليسار الناصرى بتعبير أدق واذا لم يعجبك أن تسميها « رواية » فلا أقل من أن تصفها بأنها « حالة نفسية » نلمسها جميعا « حادة » فى قطاع صغير من الرأى العام المصرى والعربى ، وبدرجات متفاوتة فى قطاعات عريضة من الرأى العام المصرى والعربى . كذلك فإن الفكرة الاساسية فى الرواية لو أنها كانت فى يد أديب أكثر اقتدارا من بكر الشرقاوى لخرجت منها رائعة من روائع الأدب العالمى لا تقل أهمية عن أعمال جورج اورويل وانياتسيو سيلونى وآرثر كيسلر واولدس هكسلى وربما نيكوس كازانزاكيس .

فماذا يقول بكر الشرقاوى فى « وقائع ما حدث فى يوم القيامة بمصر » ؟ بإيجاز شديد هو لا يحدثنا عن يوم القيامة الذى نعرفه فى الأدب الدينى ، ولكنه يحدثنا عن قيامة وهمية لجمال

عبدالناصر من بين الأموات فى أواخر عهد الرئيس السادات وماكان لذلك من أثر فى الشعب المصرى وعلى بعض القيادات السياسية والصحفية فى مصر وقد جرت هذه القيامة فى فترة ما بين توقيع اتفاقية كامب ديفيد واغتيال الرئيس السادات وربما كانت هذه القيامة نتيجة مباشرة لكامب ديفيد والكتاب كله محاكمة لعهد الرئيس السادات وإلى حد ما محاكمة جزئية لعهد الرئيس عبدالناصر تنتهى بأن عبدالناصر ينقد ذاته ويندم على إهداره لذات الديمقراطية ويعد العدة لاستئناف ثورته أو القيام بثورة جديدة مبرأة من الحكم الفردى . والراوى صحفى من الدرجة الثانية يعمل فى جريدة قومية من الدرجة الأولى يرأس تحريرها أفّاق ممن جرى العُرف على تلقيبهم بكلاب السلطة .

والرواية تبدأ فى مقر الجريدة القومية حيث نرى رئيس قسم الأخبار الخارجية مهرولا إلى مكتب رئيس التحرير وفى يده سلخ من التيكرز (رسائل وكالات الأنباء الاجنبية) كلهاتقول أن تمثال رمسيس الثانى نزل من قاعدته فى ميدان باب الحديد بعد أن امتلأ بضوء ساطع ، واخذ يمشى فى شوارع القاهرة والجماهير الغفيرة الفرحة تتبعه من شلرع إلى شارع دون أن تعرف وجهته . وفى النوافذ والشرفات وعلى السطوح تزغرد النسوة ابتهاجا بهذه المعجزة كل الناس فى فرح غامر بعودة الروح إلى رمسيس الثانى ماعدا رئيس التحرير الذى كان ينتفض غضبا وجزعا . ثم تبين أن موقفه هذا كان موقف الجهات الرسمية .

وبعد أن قطع رمسيس الثانى شارع رمسيس تتبعه الجماهير سار فى شارع الخليفة المأمون حتى بلغ ضريح جمال عبدالناصر فإذا الجماهير تكبر « الله اكبر الله اكبر » . قال رمسيس الثانى « السلام عليك ياعبدالناصر ، ياعدو أعداء مصر .. قم ياعدو بنى اسرائيل . فأنت تعرفهم . أنت آخرنا وأول القادمين . قم إليهم . قم إلى مصر والعالم كله » .

وتفجر النور من رمسيس الثانى ، ففتق الظلمة ورأى الناس ضريح عبدالناصر خاويا . وهنا بدأت الأذكار : « الله حى ! الله حى » فلما انبلج الفجر أذن المؤذن وتلا الاوراد والأدعية عن قيام الساعة ونودى بالصلاة فأدت الجماعة « صلاة العائد » وتلاشى جسد رمسيس الثانى وتجلى مكانه أمام عيون الناس جمال عبدالناصر وإذا الديدباناب يصيحون : « حرس سلاح » « حرس سلاح ! » ودوى النفير فى الفضاء .

وفى الصباح صدرت الصحف بالمانشيتات الحمراء تقول : « مؤامرة سوفيتية كوبية » أو « اليسار المصرى ضالع فى المؤامرة مع جبهة الرفض ومنظمة التحرير الفلسطينية » أو « موسكو اصدرت التعليمات » . كذلك صدرت الأوامر بعدم نشر صورة عبدالناصر فى الجرائد والمجلات والتليفزيون أما رئيس التحرير فقد كتب افتتاحية يقول فيها ان رمسيس الثانى جاء من أعماق التاريخ ليؤيد المبادرة .

وكما اختفى رمسيس الثانى حين تناسخ فى شخص عبد الناصر كذلك تحول عبد الناصر نفسه إلى اسطورة . فإذا بوكالات الأنباء تحمل للصحف النبأ : « عبد الناصر يظهر فى حلوان » (غالبا فى عيد العمال) أو النبأ « عبد الناصر فى الأقاليم » « عبد الناصر فى مسجد كذا » « عبد الناصر يخطب فى جامعة القاهرة » وهكذا .. وقدم المحرر الراوى للمدعى العام الاشتراكى بتهمة ترويج أخبار كاذبة وبتهمة العمل على تقويض السلام الاجتماعى وبتهمة الشيوعية لمجرد أنه كان يقول فى كل مكان أنه رأى عبد الناصر وأنه اجرى حديثا معه . ثم أفرج عنه لأن وكالات الأنباء الأجنبية لم يكن لها حديث إلا ظهور عبد الناصر وتنقلات عبد الناصر وما كان يروى عن خطب عبد الناصر .

وكان ابرز ما تناقله الناس من أقوال عبد الناصر هو اعترافه بأنه اخطأ حين اعتمد فى ثورته على بعض العسكريين بدلا من اعتماده على الشعب أسوة بأسلافه من الزعماء الشعبيين مثل مصطفى كامل وسعد زغلول ومصطفى النحاس ثم ندمه على عدم ايمانه السابق بالديمقراطية والحوار واعترافه بأن منهجه السالف فى الاعتماد على المخابرات كان من أسباب إحباط ثورته . باختصار : لقد تغير مفهوم « الحرية » فى نظره .

ولم تلبث المظاهرات أن عمت العالم العربى وفى بعض البلاد العربية سار المسئولون أمام المظاهرات وقررت منظمة التحرير الفلسطينية أن تضع قواتها تحت أمرته لو أراد ذلك . وجاءت الأنباء أن واشنطن لا تخفى قلقها وان موسكو ترقب الموقف فى تحفظ لأن اليسار المصرى يرقبه فى تحفظ ، أما اوربا فقد اصيبت بذعر وبدأ الناس فيها يخزنون المواد الغذائية تخوفا من نشوب حرب عالمية ثالثة وتصاعد المد المعادى لاسرائيل فى مصر والعالم العربى .

ومع ذلك فقد نجحت الحكومة الساداتية فى تنظيم فرق من الانفتاحيين تهتف : « الموت لعبد الناصر » « لا ناصرية بعد اليوم » « عبدالناصر عدو الله » وهكذا بدأت الاشتباكات بين المواطنين . ولم تجد الحكومة حلا إلا حملة اعتقالات ٦ سبتمبر ١٩٨١ التى كانت بداية النهاية لنظام الرئيس السادات .

وجاء للراوى خبر بأن جمال عبد الناصر قد حدد له موعدا فى مكتبه بعد منتصف الليل وحسب أول الأمر أن الموعد فى مكتبه فى قصر القبة ثم عرف أن عبد الناصر نقل مكتبه إلى مخدع الملك خوفو فى قلب الهرم الأكبر فأدرك أن عبد الناصر صار كأسلافه العظماء زعيما لا فى الدنيا ولكن فى الآخرة . وكانت هذه مأساة مصر أن يتحول كل زعيم فيها إلى إله للموتى .

وتمت المقابلة ، ووجد الراوى جمال عبد الناصر جالسا إلى مكتب حجرى وأمامه صحائف يضع فيها اللمسات الأخيرة . لقد استدعى عبد الناصر الراوى ليسلمه مخطوط « الجزء الثانى من فلسفة الثورة » وقد فعل وهو يقول : « اننى اشعر وكأننى فى تلك الأيام التى سبقت كتابى الأول

SS

عن فلسفة الثورة » « يجب أن تبدأ من هنا من عمق تاريخ مصر ومن أول تاريخ العالم » وبعد أن سلم عبد الناصر للراوى هذه الأمانة نهض وانفتح باب سرى فى جدار الغرفة المواجهة فكشف عن قاعة فسيحة يملؤها ضياء يعشى الأبصار فيها أناس كثيرون هم عظماء مصر عبر التاريخ المصرى . وهبوا جميعا واقفين حين دخل عليهم عبد الناصر وانغلق الباب دون صرير وصار الراوى وحده تكتنفه رهبة طاغية .

كانت مشكلة الراوى كيف يحافظ على هذا المخطوط فقد كان يعلم أن رجال الأمن يتعقبونه وربما عملاء بعض الدول الأجنبية ولم يهتد إلى حل إلا أن يسلم المخطوط إلى صاحبته منى التى كانت مثله تخشى أن تعتقل فيقع الكتاب فى أيدى أعداء عبد الناصر ، وهداها ذكاء المرأة إلى أن أضمن وسيلة للمحافظة على هذا الكتاب لم تكن اخفاءه بل اذاعته فورا وبهذا يصبح السر خبرا شائعا وهكذا استخرجت من الكتاب عدة صور ضوئية سلمتها لوكالات الانباء التى اذاعتها على الفور فى جميع أرجاء العالم .

وينتهى الكتاب بتصوير الهياج العام على نظام الرئيس السادات وعلى اتفاقية كامب ديفيد بالذات مما أدى إلى حملة الاعتقالات الشاملة فى ٦ سبتمبر ١٩٨١ التى جمعت أقصى اليمين إلى أقصى اليسار إلى أهم رموز الناصرية ورموز المقاومة الدينية ثم أدى إلى اغتيال الرئيس السادات فى ٦ اكتوبر ١٩٨١ .

والافتراض الضمنى الذى يقدمه المؤلف أن اغتيال الرئيس السادات جاء نتيجة لتصاعد الناصرية ولتصاعد الرفض الشعبى لاتفاقية كامب ديفيد وهو افتراض يصعب علينا قبوله نحن معاصرى اغتيال الرئيس السادات ، لأن الجماعات المسئولة عن اغتيال الرئيس السادات لم تكن يومئذ ناصرية الملامح ولم يكن لها شغل إلا اتهامه بالكفر وإلا الدعوة لاقامة الحكومة الدينية ، وربما كان بعضهم من رافضة الصلح مع اسرائيل ولكن هذه جزئية ضاعت وسط الصراع بين نظام الشريعة ونظام القانون الوضعى بل أن رجل الشارع كان اكثر انشغالا بقوانين جيهان السادات للأحوال الشخصية كما كانت تسمى واكثر انشغالا بانتشار لصوصية المال العام وخراب الذمم . واعلن عبد الناصر حل المخابرات معلنا أن فشل تجربته الاولى كان بسبب غياب الديمقراطية والاعتماد على بعض العسكريين للقيام بثورته بدلا من الاعتماد على جماهير الشعب .

بل لقد بلغ إيمان عبد الناصر بالديمقراطية أنه أعلن أن جماعة جديدة من الضباط الأحرار خفت إليه ليقودها فى ثورته الجديدة ولكنه رفض عرضها وقرر أن يكون زحفه الجديد لقيادة الأمة عن طريق تأسيس حزب مدنى من اتباعه المدنيين « الأوفياء » سماه « حزب الأوفياء » أو « حزب الايزيسيين » . وايزيس كما هو معروف هى زوجة اوزيريس الوفية بل رمز الوفاء التى ذهبت تجمع

أشلاء زوجها الممزقة المبعثرة فى أرجاء الوادى وجددت فيه الروح بقبلة الحياة وهذه هى مصر عند بكر الشرقاوى .

هذا عرض لهذه الرواية الغريبة التى اعتقد أنها تسترعى النظر لأنها تعتبر من تصورات بعض دراويش عبدالناصر حول موضوع عودة الروح إلى جثمان البطل المخلص . وهو نوع من الخيال السياسى ينبغى رصده لأن مصر فى اعتقادى لم تبرأ منه فى يوم من الأيام ولقد يختلف اسم المخلص من عصر إلى عصر ولكن المبدأ واحد فى جميع العصور . وهو تصور لاأظن أنه يدخل فى باب الفكر السياسى ولكنه يدخل فى باب الطرق الدينية لأنه يربط التاريخ بالنبوة الوطنية ويربط العدالة الاجتماعية بأساطير الشعوب .

٤٠

□ فى الجلـوس على القهـاوى

الدكتور سمير سرحان شخصية متعددة الجوانب : فصفته الأولى أنه استاذ الأدب الانجليزى بكلية الآداب بجامعة القاهرة وصفته الثانية أنه عاشق للمسرح ، عرضت له بنجاح على الأقل ثلاث مسرحيات ، احداها « ست الملك » والثانية « العمر قضية » ، وهى مسرحية تعليمية راقية عن سيرة طه حسين وأفكاره الأساسية فى الحضارة والتنوير ، ظهرت فى تلك الفترة المدلهمة قبل اغتيال الرئيس السادات حين بلغت عدوانية جيوش الظلام أقصى مداها ، والثالثة كانت ترجمة بالعامية المصرية لكوميديا شكسبير الغنائية العظيمة « حلم منتصف ليلة صيف » . وأنا لاأتكلم إلا عما شاهدته شخصيا .

ومن هاتين الصفتين كانت صفة الدكتور سمير سرحان الثالثة وهى استاذيته وعمادته بعض الوقت لمعهد الفنون المسرحية بأكاديمية الفنون . وفى ظروف لاعلم لى بها فوجئنا بانتقال هذه الطاقة الضخمة رئيسا لهيئة الثقافة الجماهيرية ، وهو موقع أكثر مشقة من كل المواقع السابقة ، لأنه كان بحاجة إلى ملكات وطاقات أكبر فى التنظيم والادارة الملهمة الخلاقة والمتابعة التى لا تراخى فيها . فقد كان الدكتور سمير سرحان بهذه الصفة الرابعة المشرف المسئول عن العشرات من قصور الثقافة المبثوثة فى مختلف أنحاء الجمهورية والعشرات من

الفرق المسرحية الاقليمية وفرق الفنون الشعبية .

وبذلك غدا قائدا لاوركسترا جسيمة عرف كيف يجعلها تشغى كخلية النحل .

ولم يكن فى هذه الصفة الرابعة شيء جديد لأنها كانت اساسا امتدادا لنشاطه المسرحى الأصيل ، وكل ماحدث هو أنه انتقل من مسرح الخاصة ، مسرح المثقفين فى القاهرة إلى المسرح الجماهيرى ، فكرس جهدا كبيرا لاكتشاف المواهب الجديدة فى الأقاليم فى التأليف والتمثيل والاخراج . ولست أشك فى أن بعض هذه البذور الكثيرة التى بذرها سوف تترعرع فى يوم من الأيام .

وأخيرا ، منذ ثلاثة أعوام ، حط الدكتور سمير سرحان رحاله رئيسا للهيئة العامة للكتاب . ومنذ ذلك التاريخ وهو يستكمل مسيرة سلفيه صلاح عبدالصبور وعزالدين اسماعيل منذ بداية الثمانينيات فى تحقيق غايتين من أهم غاياتنا الثقافية وهما : استرجاع هيبة الكتاب المصرى والمجلة الأدبية المصرية بعد ضياع كامل نحو عشر سنوات بين ١٩٧٠ و ١٩٨٠ من جهة ، ثم إتاحة النشر للمواهب الشابة والمواهب المدفونة لتفجير طاقات جديدة للبحث والابداع من جهة أخرى عسى أن يخرج من كل ذلك أدب جديد تورق به شجرة الأدب المصرى التى صوحت بعد كارثة ١٩٦٧ .

ولكثرة ماأرى حولى من انتاج الشباب الغض لاأظن أن أحدا يستطيع أن يزعم أن هناك أزمة نشر عند الجيل الجديد . كذلك نجح سمير سرحان فى أن يجعل من معرض الكتاب ومن هيئة الكتاب ندوة حية دائمة للفكر والشعر يمكن أن تستوعب نشاط الشباب المثقف وتحل بالحوار الحر عقد الجيل الجديد وتحيل تشاؤمه العقيم إلى أمل فى المشاركة أو إلى قلق خصب على أقل تقدير .

وفى وسط كل هذه المشاغل وجد سمير سرحان الوقت الكافى ليكتب طرفا من مذكراته التى يسميها «على مقهى الحياة» وهو كتاب فى نحو ثلاثمائة صفحة يصف فيه بعض الأوضاع والأحداث الهامة فى فترة تكوينه منذ أن كان طالبا فى نهايات التعليم الثانوى حتى عاد من بعثته فى امريكا ، وكذلك يصف أهم الشخصيات الأدبية والعلمية التى أخذت بيده فى مرحلة التكوين ويسرد بعض المُلَحْ والنوادر الشخصية التى ترغمك على الابتسام ، بل على الضحك ، ارغاما .

والكتاب طلى .. إن بدأت قراءته عجزت عن تركه قبل أن تتمه . وفيه كم كاف من الصراحة يساعدنا على التعرف على شخصية صاحبه . وربما كان من أهم مافيه وصفه لدور « القهوة » ، التى يسميها الأدباء « المقهى » عملا بالنحو الفصيح فى اشتقاق اسم ، كصالون أدبى . وهو اشتقاق سخيف لأن الناس فى مصر منذ أن عرفت مصر القهاوى يكتبون « مقهى » ولا يتوقفون عن قولهم « قهوة » فالسلامة اللغوية فى واد والعرف العام فى واد ، وهذا من الأمراض .

المهم فى كل هذا أن سمير سرحان حين كتب هذا الجانب من سيرته الذاتية سماه « من مقهى الحياة » وهو اسم له دلالة ، لأنه مفتاح لشخصية سمير سرحان نفسه . فهو لا يسبح فى تيار الحياة ولا يطفو على أمواجه ، وهو لا يندمج مع الأحياء إلا نادراً ، وإنما هو يتأمل موكب الحياة تأمل الجالس على القهوة لمن يمرون أمامه من الناس ولمن يجلسون حوله ، وهذا التأمل يجرى عادة فى انفصام تام ، وهو بغير شك أدعى إلى الموضوعية فى الحكم لأن الذات لا تختلط بالموضوع كما يحدث عادة نتيجة للاندماج .

هو أدعى للموضوعية فى الحكم ، ولكن يعيبه شىء خطير وهو أنه يصبح وصفا من الظاهر فقط ، ويصبح فيه الناس والمرئيات والموجودات بل والأحداث ، أشياء ذات بعدين .

فسمير سرحان إذن يتفرج على الحياة من المقهى كما يتفرج المتفرج على شريط السينما أو كما يتفرج متفرج على صور فى معرض . وهو نفس موقف ابراهيم عبدالقادر المازنى فى « صندوق الدنيا » ، ونفس موقف أحمد بهجت عندما كتب « وجه فى الزحام » ، إلخ ... كاتب فنان يتفرج على « السفيرة عزيزة » . ومع ذلك فالأمر عند سمير سرحان أشد تعقيدا من ذلك ، لأن الأمر يتعلق بسيرته الشخصية فهو لا يصف الآخرين ، وإنما يصف نفسه وماجرى له مع الآخرين . ومن أشق الأمور على المرء أن يحول ذاته إلى موضوع فينفصل عن ذاته ويتخيل نفسه مجرد واحد من السابلة الكثيرين المارين أمام المقهى أو القهوة .

هناك وصف كاف لعبقرية قهاوى القاهرة التى لا أعرف لها نظيرا فى الدنيا إلا عبقرية قهاوى باريس وعبقرية بارات انجلترا . فهناك قهوة الفيشاوى فى سيدنا الحسين التى لعبت وربما لا تزال تلعب دورا هاما فى حركتنا الأدبية والفنية . وهناك قهاوى نجيب محفوظ على تعددها . من قهوة القزاز إلى صفية حلمى إلى قهوة ريش إلى كازينو قصر النيل إلخ ... وفى الثلاثينيات كانت هناك قهوة فى ميدان السيدة زينب كانت تتردد عليها جماعة أبوللو ، وربما وجد الاستاذ مختار الوكيل أو الاستاذ طاهر أبو فاشا الوقت ليحدثانا عنها .

وفى الأربعينات ظهر نوع من التخصص فى القهاوى ، فكنت التقى بابراهيم ناجى وزكى مبارك فى قهاوى ألفى بك حيث كانوا يجيدون الزبيب ، والتقى باساتذة الجامعة فى جروبى عدلى باشا حيث كانوا يجيدون البيرة وقد ترجمت فى ركن من أركانه « صورة دوريان جراى » لأوسكار وايلد ورواية « استر ووترز » لجورج مور ، وكتبت مسرحية من فصل واحد اسمها « محاكمة ايزيس » لم تر النور بعد ، كما كتبت بعض فصول رواية « العنقاء » . وكنت التقى بجماعة التروتسكيين ودعاة السيريالية آ ا فى امريكين سليمان باشا وأنا فى قهوة « البول نور » على بعد خطوات منها فى شارع فؤاد . ولكن ملتقى اليسار المصرى والطليعة الوفدية فى الأربعينيات كان قهوة ايزافيتش فى ميدان التحرير (الاسماعيلية سابقا) .

وقد انقرضت أهمية ايزافيتش ببداية ثورة ١٩٥٢ . ويبدو أن ذلك تزامن مع سطوع نجم قهوة عبدالله وصان سوسى فى الخمسينيات ثم انديانا بالدقى فى الستينيات .

بهذه المناسبة فإن « صان سوسى » لا تعنى « بلاأحزان » ولكن تعنى « بلاهموم » . واسمها أصلا هو اسم قصر فردريك الأكبر ملك بروسيا فى القرن الثامن عشر الذى دعا فولتير ليقيم معه فيه فاشتهر القصر بشهرة فولتير ، حتى كاد يبلغ شهرة قصر فرساى . وقصر صان سوسى فى ضاحية بوتسدام خارج برلين . وأعتقد أن صديقى سمير سرحان قد اخطأ حين حشرنى بـ...
عبدالله أو صان سوسى ، فأنا لم أتردد على أيهما أكثر من مرتين أو ثلاث مرات ط
بضغط من الدكتور عبدالقادر القط .

وواضح من كلام سمير سرحان
السعدنى ومركزها قهوة عبدالله ، و...
رشدى صالح ونعمان عاشور وعلى الراع
بالواقعية الاشتراكية . والأغلب أن هذا الكلام صحيح
فقط .

وبعد قهوة عبدالله وقهوة صان سوسى كانت هناك قهوة انديانا فى ميدان الدقى التى لم ازرها شخصيا إلا مرة واحدة غالبا من باب الفضول ، ويبدو أن عمدتها كان الناقد أنور المعداوى . وبحسب مايقول سمير سرحان كانت قهوة انديانا تتميز بأن روادها كانوا من كبار الموظفين الذين كانوا من قبل متواضعى المنشأ ، وبذلك كانت تعكس نوعا من التسلق الطبقى الذى تميز به سكان الدقى فى عهد الثورة الناصرية .

أما سبب ازوراري عن كل هذه القهاوى التى كان يرتادها كل هؤلاء المثقفين فهو انى كنت بطبعى انفر من كل منتدى تدخن فيه الشيشة وتلعب فيه الطاولة لاقترانهما فى ذهنى بمعان شرقية معينة .

وفى منطقة ما يصل بنا سمير سرحان إلى تعميم كاسح حيث يقول : « من قهوة عبدالله إلى كازينو صان سوسى إلى قهوة انديانا بالدقى كانت حركة أدبية كاملة قد تشكلت ورسمت معالم واضحة للأدب المصرى بل والعربى كله . ولا شك أن فى هذه الملاحظة الذكية درجة من الصدق فى وصف حركة المجتمع المدنى فى عهد عبدالناصر ، ذلك المجتمع الذى صوره نجيب محفوظ متمثلا فى روايته « بداية ونهاية » ورمز له بذلك الضابط الخارج من بيئة شعبية تعيش فى حوارى القاهرة حيث تكب الأخت الكبرى على ماكينة الخياطة ليلا ونهارا لتنفق على تعليم شقيقها ، وإذا بشقيقها الضابط يتمرد على بيئته الشعبية ويتنكر لها بمجرد تخرجه من الكلية الحربية . ولكن يعيب هذا التعميم الكاسح

أنه يبالغ فى قياس الكل على الجزء ويبالغ فى قياس الأدب على الحياة .

وهكذا تأدب سمير سرحان على هؤلاء الرواد فى النقد والأدب وكان راعيه الكبير فيما يبدو هو أنور المعداوى الذى قدم أول مؤلف له للجمهور . أما ثقافته الحقيقية التى صقلت نفسه فكانت من تخصصه فى الأدب الانجليزى بجامعة القاهرة التى تخرج فيها عام ١٩٦١ ، ثم فى جامعة انديانا بامريكا التى حصل فيها على درجة الدكتوراه . وقد كان أكبر مؤثر فيه هو الدكتور رشاد رشدى فى مصر . وفى الكتاب صفحات كثيرة تعبر عن ذلك الوفاء الجميل الذى يمكن أن يحمله تلميذ بار لاستاذه كما أن فيه صفحات عديدة تصف جمال العلاقة الدافئة التى يمكن أن تربط زملاء الدراسة الجامعية كلما جاء ذكر الدكتور محمد عنانى والدكتور عبدالعزيز حمودة . ومع ذلك فينبغى تصويب سمير سرحان حيث تخونه الذاكرة أو حيث يستقى معلوماته من مراجع خاطئة .

فالدكتور رشاد رشدى لم يكن أول رئيس مصرى لقسم اللغة الانجليزية وآدابها ، والدكتور رشاد رشدى لم يتسلم قسم اللغة الانجليزية من الانجليز بعد العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ . فللتاريخ أقول للدكتور سمير سرحان أن الانجليز تركوا العمل بقسم اللغة الانجليزية ، بل وبجميع أقسام الكلية ، بل ومن كل موقع فى خدمة الحكومة المصرية فى ديسمبر ١٩٥١ حين أنهت وزارة النحاس باشا عقود خدمة مختلف الموظفين الانجليز فى الحكومة المصرية بعد إلغاء معاهدة ١٩٣٦ ، « لأنها لاتستطيع أن تضمن سلامتهم » إزاء غضب الجماهير .

وفى خلال شهر واحد كان أكثرهم قد رحل عن مصر ولم يبق فى القاهرة إلا أفراد معدودون قتل منهم واحد هو الأستاذ كروفورد ، استاذ اللغات اليونانية واللاتينية ، قتل فى التيرف كلوب عند احراقه أثناء حريق القاهرة فى ٢٦ يناير ١٩٥٢ . أما مابين خروج الانجليز من الجامعة (١٩٥١) وخروج الانجليز من القنال (١٩٥٦) فقد مرت مياه كثيرة تحت كوبرى الجامعة كما يقول المثل الفرنسي ولاداعى للخوض فيها لدمامتها .

وقد اعجبتنى صفحات قليلة يصف لنا فيها سمير سرحان مشاركته أيام شبابه الباكر فى ذلك الحلم الناصرى العظيم المبهم الذى اجتمعت فيه الروح القومية مع درجات من العدالة الاجتماعية التى كانوا يسمونها آنئذ « الاشتراكية » . فدلنا بذلك على أنه كان ابنا من أبناء جيله . أعجبتنى هذه الصفحات لأنها من الصفحات النادرة فى الكتاب التى تعرف القارىء بانتماء كاتبه إلى معتقدات واضحة فى الحياة ، وتكشف عنه متلبسا ومعترفا بالايمان بشىء ما خارج حبه لمهنته ، ولا سيما لأن هذه الصفحات كتبت مؤخرا فى فترة أصبح هجاء الناصرية فيها زيا ومغنما ، وهو مايؤكد صدقها ودلالتها .

ومع ذلك فهذه الصفحات القليلة لشدة هدوئها وعموميتها تدلنا أيضا على أن انتماءات سمير

سرحان السياسية لم تبلغ قط مبلغ « الالتزام » ، وأن عواطفه السياسية كانت من جنس عواطف الملايين من المصريين الذين شاركوا فى المجد العظيم ثم شاركوا فى الحزن العظيم .

وهناك بعض المفاتيح السياسية فى كتاب الدكتور سمير سرحان « على مقهى الحياة » يمكن أن تحل بعض الألغاز التى واجهته فى تلك الفترة الباكرة من شبابه . فهو يذكر لنا مثلا فى نوع من الأسى أن مختلف من عرفهم من قبائل الأدباء فى قهوة عبد الله وقهوة صان سوسى وقهوة انديانا كانوا من رافضة استاذه رشاد رشدى دون سبب واضح ومنهم من كان يرفضه دون أن يقرأ له شيئا مذكورا . وهو يجلو لنا بنفسه ، دون أن يتنبه ، هذا الموقف المحير من رشاد رشدى فى تلك القصة الموجزة التى رواها عن وقائع تعيينه أو على الأصح عدم تعيينه ، معيدا فى قسم اللغة الانجليزية بكلية الآداب رغم تفوقه وجدارته .

قال سمير سرحان أن الدكتور رشاد رشدى كان يرفض مقابلته فى هذا الشأن ولكن تحت إصراره على استجلاء الأمر جاءه التفسير من زميله الدكتور محمد عنانى كالحقيقة العارية : قال الدكتور عنانى لسمير سرحان أن الدكتور رشاد رشدى صارحه بقوله : « لقد سمعت أن هذا الولد شيوعى ... وعلى ذلك فلامكان له بيننا مهما كان امتيازه العلمى .. » .

سمع ؟ سمع ممن ؟ وهل بهذه البساطة يقضى الناس على مستقبل الناس ويغتالون أحلامهم المشروعة ؟ هذا الموقف السياسى المكارثى الحاد من جانب الدكتور رشاد رشدى فى بيئة أكاديمية كانت تضع العلم فوق كل اعتبار لم يكن خافيا على أحد سواء من الأدباء أو من الجامعيين ، لأن رشاد رشدى كان يمارسه جهاراً نهاراً مع الجميع ، هو الذى عبأ شعور الأدباء التقدميين ضده عبر ثلاثين عاما ، وفيه وحده الاجابة على حيرة الدكتور سمير سرحان . وإذا كان الدكتور سمير سرحان قد استطاع أن يحل مشكلته العقائدية مع الدكتور رشاد رشدى بوسائله الشخصية فما أكثر من عجزوا عن سلوك هذا السبيل .

ولا أظن أن الدكتور رشاد رشدى كان نموذجا فريدا فى هذا المضمار فى مصر الناصرية التى كانت تتحدث كثيرا عن الاشتراكية والتأميم وحقوق الجماهير ، فقد كان نظراؤه مبثوثين فى مواقع المسئولية فى كل مرفق من مرافق الحياة المصرية . لقد كانت مصر الناصرية مثل عربة يشدها جوادان جامحان فى اتجاهين متعارضين ، حتى على مستوى القيادة . فهل تعجب إذن أن الثورة الناصرية آلت إلى ما آلت إليه ؟ ولقد نجا سمير سرحان بسبب قدرته الفريدة على أن يجلس على الشاطىء فى هدوء ويرقب الأمواج تتلاطم أمامه فى التيار العظيم دون أن يحاول أن يخوضها فى هذا الاتجاه أو ذاك . ولعل هذا يفسر مسحة الحزن الشائعة فى كتابه الصغير الجميل ، حزن من يشارك ولا يشارك ومن يعارك ولا يعارك ، وكأنه يحمل مسبحة خفية يردد مع كل حبة من حباتها صلاة ت . س . اليوت

ss

الرهبية إلى الله :

« علمنا أن نبالى وألا نبالى »   « علمنا أن نجلس ساكنين »

SS

٤١

□ بدر الديب : ثلاثة دواوين

أغلقت أبوابى وأوصدت على نفسى نوافذى وبقيت كالحجر المنصوب على الطريق قد انمحت من فوقه علامات الطريق .

بدر الديب : « تلال من غروب » .

فى الفترة الأخيرة صدرت للشاعر بدر الديب ثلاثة دواوين هى « كتاب حرف ال(ح) » عن دار المستقبل العربى فى ١٩٨٥ ، و« تلال من غروب » عن دار روز اليوسف ، سلسلة الكتاب الذهبى فى يناير ١٩٨٨ ، وأخيرا « السين والطلسم » عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى مارس ١٩٨٨ ..

وأنا أقول « الشاعر » بدر الديب لأن أكثر القراء لايعرفون بدر الديب إلا ناثرا ، منذ أن بدأ يكتب بصفة منتظمة لجريدة « المساء » ، ثم تفرقت مقالاته القليلة فى الصحف والمجلات المصرية . وكان أكثرها فى السياسة أو فى أمور الثقافة والحضارة . أما مقالاته فى السياسة فلاجناح علينا إذا نحن تجاوزناها ، لأنها جاءت متأخرة نحو عشرين عاما ، أى فى نهاية الحقبة الناصرية ، بعد أن انفض مولد الاتحاد الاشتراكى ، ولا أظن أنها أضافت شيئا للأدب السياسى لأن بدر الديب كان كصاحبه فتحى غانم فنانا أكثر منه صاحب توجهات سياسية واضحة .

وأما مقالات بدر الديب فى الثقافة والحضارة فهى أولى بالاهتمام .

ولقد تختلف معه قليلا أو كثيرا كما أفعل أنا ، ولكن لا يسعك إلا أن تأخذه مأخذ الجد لأنه رجل يعرف عما يتحدث ، وهو أمر نادر فى هذه الأيام ؛ تأخذه كما تأخذ زكى نجيب محمود مأخذ الجد فهما من نسيج فكرى متشابه رغم اختلاف الأجيال واختلاف الوجدان واختلاف أدوات العمل الثقافى .

فبدر الديب من كبار المثقفين المصريين ، ولكنه مثقف غير محترف ، أولا لأنه صاحب وجدان فنى عميق ، وثانيا لأنه تعود منذ أن تخرج فى الجامعة عام ١٩٤٨ أن يهادن الحياة ويلتقى بها فى منتصف الطريق ، وقد غدرت به الحياة وجعلت من الشاعر الفنان خبيرا لليونسكو فى علم المكتبات نحو أربعين سنة فى مصر وفى تايلاند وفى الهند وهو الآن يخدم اليونسكو فى الرياض . مرورا بأمريكا واوربا . وعلم المكتبات علم جاف بلا قلب ولا وجدان ، بل علم بلا فكر ولا تفلسف . فالثمن الذى تقاضته الحياة من بدر الديب إذن كان ثمنا فادحا . وهو يفسر لنا سنوات الصمت المديدة التى توارى فيها الفنان ولم نعد نسمع فيها إلا عن « الموظف الدولى » .

وحين جاءتنى دواوين بدر الديب الثلاثة سعدت بها سعادة عظيمة لأنى قرأت مخطوطة أحدها ، وهو « كتاب حرف ال(ح) » ، منذ أربعين عاما على وجه التحديد : فى ١٩٤٧ و ١٩٤٨ وقد ظل المخطوط مخطوطا نحو أربعين عاما حتى نشره صاحبه عام ١٩٨٥ . وأعتقد أن هذا الديوان الأول قرىء أيضا على محمود العالم ومصطفى سويف وعباس أحمد ويوسف الشارونى وأنيس منصور وعبدالقادر التلمسانى وأمين عزالدين وبهيج نصار وصلاح عزالدين وفتية قلائل آخرين كانوا يدرسون الفلسفة أو درسوها فى آداب القاهرة فى الأربعينات .

كانت هذه أسرة الفتى بدر الديب الصغيرة فى تلك الأيام البعيدة . وكانوا جميعا من عشاق الموسيقى الكلاسيكية والفكر الجديد والأدب الجديد . وكانوا يتأرجحون بين الوجودية والماركسية وعلم الجمال الجديد فقد كانوا جميعا من تلامذتى ومن تلامذة عبدالرحمن بدوى ، وكان بدر الديب يقرأ علينا مقطوعاته هذه فنناقشها ، ومنا من كان يتجاوب معها ومنا من كان يرفضها لأنه لم يكن يفهمها ، وكان بدر الديب دائم الحديث عن الفيلسوف الفرنسى جاستون باشلار . وهو من أقطاب علم المعرفة الذين تخصصوا فى دراسة المنهج العلمى والخيال الشعرى على ضوء مذهب التحليل النفسى . وقد كنت أرجو لبدر الديب يومئذ أن يتم دراساته العليا فى الفلسفة حتى يتاح له أن يعمل بتدريسها فى كلية الآداب . ولكن القدر كان أقوى من الأمانى ، فقبل بدر الديب أول بعثة عرضت عليه ، وكانت لدراسة علم المكتبات ، وهكذا تغيرت مسيرة حياته . ولكن يبدو أن الجذوة ظلت راقدة تحت الرماد حتى اشتعلت بعد هذه السنين الطويلة .

فإذا أردت أن تعرف ماذا قال بدر الديب وماذا يقول الآن فربما كان أفضل مدخل إلى هذا

قصيدته « حى على القصيد » الواردة فى ديوانه « تلال من غروب » ، حيث يقول :

« حى على القصيد وحى العروض وحى القافية أصداء أمة لن تموت وإن كانت غافية أصوات رهط ، أصداء سير فى البادية هذا رغاء ، هذا ثغاء ..

فى رحلة الصيف ورحلة الشتاء عائدة لقد كانوا وكنا مثلهم ، مع القرآن أمة تحمل الرسالة البادية .

وانتهى ، انتهى الشكل وانقضت فوق الأرصفة ، فوق القطارات وعلى الطائرة أصوات الثغاء والرغاء وجمال القافلة . والذى يبقى الآن ، صوت القرآن الذى لم يقبل العروض والقافية ، وفتح الأفق للحق وللنغمة الخفية . الذى رفع الأصر والشوق للجماعة الضيقة وقال أننا أمة وسط .

كانت دعوى الشريعة معجزة لتظل مثالا ، هو المحال الذى لن يتكرر ، لايمكن أن نصنع من الاسلام قافية ولايمكن أن نجعله عروضا . كل مانستطيع ، أن نجعله صوتا يرفع الروح والبدن كالعمل الصالح إلى سماء من الحق والعدل والحرية . احتسبوا عند الله دينكم ولاتشوهوه ، واستمعوا لصوت الرب يدعوكم لنبذ القافية ...

لماذا أغلقتم الدين كما أغلقتم البيت من قبل .
ارفعوا الأيدى عن الكلمة .
ارفعوا العروض عن النغمة .
واقبلوا القول بلا قافية .
وارحموا من فى الأرض يرحمكم من فى السماء . »

فماذا يريد بدر الديب أن يقول فى هذه القصيدة مما يهم الأدباء ؟

هو يقول أن الشعر الموزون المقفى الذى ورثناه عن العرب كان صوت أمة بادية تقوم قوافلها برحلة الشتاء والصيف ولاتسمع فيها إلا رغاء الأبل وثغاء الأغنام . وقد كان شعرا عظيما لأن الشكل فيه تطابق مع المضمون . ولم يبق بهذه الأمة من كل هذا المجد العظيم إلا صوت القرآن لأنه حمل رسالة الفطرة لبنى الانسان و « فتح الأفق للحق وللنغمة الخفية » وهما جوهر الدين ، وتحقق به الاعجاز لأنه أعرض عن الوزن والقافية .

أما اليوم فلم يبق فى الحضارة الحديثة إلا الأصداء البعيدة الجوفاء . وضاع الرغاء والثغاء ووقع اخفاف الابل تحت ضجيج القطارات وازيز الطائرات وزحمة أرصفة الشوارع والموانىء ، وغدا الشكل العربى المتوارث عبئا خانقا لوجدان الشعراء ومحطما لمضمون الحياة الحديثة .

ذاك فنحن نجد بين المعاصرين من يصر على التمسك بتعريف قدامة بن جعفر للشعر بأنه « الكلام الموزون المقفى » .

كل شيء له حرف وجوهر ، وشكل خارجي ومضمون ، وكما أن التمسك بالحرف من دون الجوهر يقتل الدين فكذلك التمسك بالوزن والقافية يقتل الشعر . هذا مجمل ما أراد بدر الديب أن يقوله .

هذا الموقف من الشعر ليس ابن اليوم عند بدر الديب ، بل هو قديم قدم ديوانه « حرف الحاء » (١٩٤٧ – ١٩٤٨) . فبدر الديب إذن رائد من رواد « الشعر المنثور » أو الشعر الحر أو قصيدة النثر Free Verse أو Poème en prose كما يحب النقاد أن يسموها فى هذه الأيام على غرار الفرنسيين ذلك الجنس الثالث الذى استجد فى الفرنسية منذ بودلير ورامبو واستجد فى الانجليزية منذ بليك ثم والت هويتمان ، واستجد فى العربية منذ جبران خليل جبران وبشر فارس وحسين عفيف . ولا أعرف له نظيرا فى الأربعينات المصرية إلى محاولات ابراهيم شكر الله ، وهو من رعيل بدر الديب ، وأخيرا محاولة محمد الجوادى فى السبعينات فى كتابه « صور من معرض » (١٩٧٢) . أما فى لبنان فقد ازدهر الجنس الثالث فى مدرسة أدونيس ومدرسة « شعر » بصفة عامة (خليل حاوى ، يوسف الخال ، انسى الحاج ، توفيق صايغ ، أبو شقرة) ولى شخصيا تجربة مشابهة فى ديوانى « بلوتولاند » اسمها « الحب فى سان لازار » (١٩٤٠) وقد كنت أحسبها بلا أعقاب .

و « الشعر الحر » أو « الشعر المنثور » أو « قصيدة النثر » شعر محرر من الوزن والقافية ، أو على الأصح شعر له موسيقاه الداخلية الخاصة به بدلا من أصوات الحركة وأصوات السكون ، فكأن القوافى ، وكلها من ابتكار الشاعر ومن إملاء السياق ، بلا أطواق حديدية تحكمها من الخارج . وهذا شيء غير شعر العروض الجديد الذى نجده فى مدرسة السياب والبياتى وعبدالصبور وحجازى الذى يسمى خطأ بالشعر الحر ، لأن شعر العروض الجديد خليلى الأوزان رغم أنه يحطم وحدة البيت ووحدة القافية وينبنى على وحدة القصيدة ، وهو غير الشعر المرسل الذى يتقيد بالوزن مع إهمال القافية .

أما ماذا يقصد بدر الديب « بحرف الحاء » ، فيبدو لى أنه وجد فى مرحلة باكرة من حياته (٢٢ سنة) أنه الحرف الأساسى فى كلمة « الحب » وفى كلمة « الحياة » . ولا غرابة فى ذلك فبدر الديب كان ولا يزال يقف مبهورا أمام الحروف والكلمات . وإذا كان العلامة ماكس مولر قد عَرَّفَ اللغة بأنها غابة من الرموز المتحجرة ، فإن بدر الديب كان دائما يرى اللغة غابة من رموز لم تتحجر بعد وإنما تجرى فيها عصارة الحياة . وكان دائما يقف مبهورا أمام تلك الحروف السحرية التى تبدأ فيها بعض صور القرآن مثل : «ن» و«ا ل م»

و «كهيعص» ويحاول أن يفض مغاليقها ليقف على ماتخفيه من أسرار . وحرف الحاء فى عالمه الرمزى هو « الحب » بحروف التاج ، ليس حب الرجل للمرأة ، ولكن « الحب الكونى » الحب حافظ الوجود .

« ح ح ح ح ح »

أنا أحبك أحبك وأحيا أحيا فيك .

لقد خفت عليك العيون .... ستفتك بك الحروف

« وضعتك فى صندوق صغير واسلمتك ياحرفى إلى اليم الكبير ... »

أنا وحدى .. وحدى أقصك . وصندوقك الصغير يرقص رفيقا على اليم .

قد حطمت ألواحى ، ونبذت أولادى أولادى الثلاثة عشر .

سأظل وحدى .. وحدى معك ..

فى الدخان والنار .

« أنا أدعو

أنا أدعو

أنا أدعو لدين . »

والدين دين الحب . أنظر إلى قوله فى مقطوعة « كهيعص » :

« كانت اللغة بعيدة نائية ولكنى كنت أحبها . أم أنا أعبدها فى الحقيقة ؟

كانت لى لغية وكانت لغيتى فيها حرف جر واحد . حرفى كان كهيعص .

وكهيعص حرف لايجر ولا يحرك . لم تكن له حركة ولم يكن يحب أن يتجه أو يوجه . كان حرفا قاسيا صلبا ولم أكن أستعمله . ولكن لغيتى لم يكن فيها إلا »

« هل أنت مسلم

ـ .. إنى عربى

ـ من الحجاز ؟

ـ لا .. من مصر .

ـ وكيف كان ذلك ؟

ـ زعموا أن أرض الحجاز تنبت نبتا فريدا غريبا ، إذا دلكت أوراقه فى يدك أخضرت الدنيا أمامك وجرى فيها نيل ..

وعرضت حرفى على الرجل الشيخ ، ووددت لو يشتريه فلما قلبه فى يديه

ـ أنا أريدك أن تشترى حرفى

ـ وساومنى عليه حتى بعته بورقة من نبات بلاد الحجاز . فلما دلكتها فى يدى لم تخضر

الدنيا أمامى ولم يجر فيها النيل . فلما سألته أن يرد لى حرفى قال لى قد أطلقته وقد مات .
فبكيت وحدى أسى على حرفى .

كهيعص وفجوة لا يعبرها إلا العجل فى بطن أمه .
كهيعص الحب والخلق والموت . بذرة المسيح التى ماتت .
أنشرها يارب وأردد على حرفى .
أن الرجل الشيخ قد قام وأنا مازلت راقدا غافيا »

أما هذا الشيخ الذى اشترى من بدر الديب فهو لا شك الحلاج صاحب « الطواسين » أو النفرى صاحب « المواقف والمخاطبات » أو ابن عربى صاحب « الفتوحات المكية » ، أو أحد من أولئك المتصوفة العديدين الذين كان يدرسهم بدر الديب فى قسم الفلسفة فى كلية الآداب على عبدالرحمن بدوى .

هذا ما جنته دراسة الفلسفة على بدر الديب وربما ماجناه عبدالرحمن بدوى . لذا نسمعه يستغيث : « أنا مصلوب مصلوب على ظلى . مصلوب فى اللحظة ، واللحظة صارت ظلمة والظلمة صارت ظلا وأنا وحدى فى ظلى أغيب » . ولذا نسمعه يسأل الشاعر رامبو صاحب « فصل فى الجحيم » : « رامبو » كيف خرجت من الجحيم ؟ والاجابة معروفة ، رامبو لم يخرج من الجحيم إلا حين كف نهائيا عن قول الشعر فى سن الثامنة عشرة واشتغل فى الحبشة بتجارة البن والسلاح . وهذا مافعله بدر الديب . كف عن قول الشعر أربعين عاما . ولكن بدر الديب ، لأمر لا نعرفه ، عاد مؤخرا إلى قول الشعر ، فلنصل من أجله أن يعود إلى الجلجثة ، لا كما يعود المجرم إلى مكان الجريمة ، ولكن ليعاد صلبه .

ومع ذلك نلاحظ فى أعمال بدر الديب الأخيرة أن هناك تراجعا واضحا عن الهذيان المقدس الذى ابتلى به هذا الصنف من الشعراء فى اتجاه التماسك المنطقى والبناء الوجدانى المفهوم بين الكاتب وقارئه بما يزيد من المشاركة . خذ مثلا قصيدة « لعنة » فى ديوان « تلال من غروب » :

« عند قمة الدورة للدهر »
فى عز منحناها
جاءنى الشيطان وقدم لى عرضا جديدا
بنى لى قصرا فيه كل ماأريد
طنافس وموسيقى وكتب ومعجزات الفن .
[illegible]
[illegible]

وعندما جلس عرفت الروح عزلة
لم تعرفها من قبل »

غنى عن البيان أن هذا مجرد تعبير جديد عن التجربة الفاوستية مع مفيستوفوليس . لكنها تجربة مجردة من الحماقات الأولى ، مجردة من لهفة الغواية سواء من جانب فاوست أو من جانب الشيطان . والجديد فيها أن شيطان بدر الديب جنتلمان لا يفرض صحبته على أحد ، ثم هذا الفتور فى الحماسة للسقوط من جانب فاوست – فلنقل أن هذه الدراما الصغيرة اتخذت هذا الشكل الجديد لأنها تكرار لتجربة قديمة خاضها كل طرف من الطرفين وعرف نتائجها مقدما .

وانظر أيضا إلى قصيدته « ذهب القلب » فى ديوانه « السين والطلسم » :

« ها أنا فعلا لا أريد
وها أنا فعلا دون ايمان ،
أسلك فى الظلام
صوب كعبات أخير :
عندما يلعب القلب بالكيمياء
يصنع من ذهب القلب حجر »

فلنقل : هذا شيخ أصاب الحكمة فأدرك أن القلب حين يلعب بالكيمياء يحيل الذهب إلى حجر ولا يحيل الحجر إلى ذهب . وهذه هى التجربة الفاوستية مرة أخرى مع حجر الفلاسفة .

ولكن أليس هذا مايقوله كل الناس : ان فقدان الايمان يحيل ذهب القلب إلى حجر ؟

قال بدر الديب اليس هذا مايقوله كل الناس ؟

لا بأس . ولكن لقد حدث تطور نوعى عبر أربعين عاما فدخل بدر الديب إلى الحياة والموت والأبدية فعذاب السراب قد اختفى وحل محله قلق هادىء وشاعرية رقيقة شبيهان بما نجده عند حسين عفيف من حيث أدوات التعبير .

فحين كان بدر الديب يكتب عن « حرف الحاء » فى الأربعينات كان موجة فى حركة تيار الوعى أو اللاوعى التى اقترنت بازدهار السريالية المصرية ، وهى قائمة على التداعى الحر للأفكار والألفاظ والخطوط والألوان . ولذا كان قادرا على أن يجعل الكلمات أو المعانى تقف على رءوسها .

كان المثقفون المصريون يقرأون يومئذ شعراء فرنسا منذ بودلير ومالارميه ولوترياموت ورامبو ويتوقفون كثيرا عند حركة « مزج الفنون » Transposition des arts أو فلنسمها « زواج الفنون » حين كان لكل حرف من حروف الأبجدية مقابل فى السلم الموسيقى وكان لكل مقام فى

SS

السلم الموسيقى لون مقابل من ألوان الطيف ، وكان بول فاليرى وت . س. اليوت ونيتشة وريترماريا ريلكه هم الادام اليومى لصفوة المثقفين المصريين ، ومع هؤلاء تراث الرمزية الأوربية الذى كان موضع اهتمامهم جميعا . وكنا نكثر من قراءة الحلاج والنفرى وابن الراوندى والسهروردى المقتول وعامة المتصوفين المسلمين لأننا كنا نبحث عن رموز وفلسفات نجدد بها الأدب العربى والفكر العربى .

وكان بدر الديب ورعيله هم آخر العنقود .

ترى هل يتجدد هذا الفيض وهذا العذاب ؟ من يدرى ؟

المحتويـات — صفحة

الباب الرابع
الثـورة الثقافيـــة

للمؤلف

١ — The Theory and Practice of Poetic Diction. M.Litt. Dissertation Cambridge University.

٢ — « فن الشعر » لهوارس . الناشر : مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٥ . (كتب فى كامبردج ١٩٣٨) . الطبعة الثانية : الهيئة العامة للتأليف والنشر القاهرة ١٩٧٠ . الطبعة الثالثة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨ .

٣ — « بروميثوس طليقا » للشاعر شلى . الناشر : مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٦ . الطبعة الثانية : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٧ .

٤ — « صورة دوريان جراى » لأوسكار وايلد . الناشر : دار الكاتب المصرى ، القاهرة ١٩٤٦ . الطبعة الثانية : دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٩ .

٥ — « شبح كانترفيل » لأوسكار وايلد . الناشر : دار الكاتب المصرى ، القاهرة ، ١٩٤٦ .

٦ — « بلوتولاند » وقصائد أخرى : « من شعر الخاصة » . الناشر : مطبعة الكرنك ، القاهرة ، ١٩٤٧ . الطبعة الثانية : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨ (نظم بين ١٩٣٨ ، ١٩٤٠ بكامبردج) .

٧ — « فى الأدب الانجليزى الحديث » . الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٠ . الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧ (بحوث نشر أكثرها فى مجلة الكاتب المصرى خلال ١٩٤٦ و ١٩٤٧) .

٨ — Studies in Literature, Auglo-Egyptian Book-shop, Ciaro, 1954.

٩ — « خاب سعى العشاق » لشكسبير . الناشر : دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، الطبعة الثانية : دار المعارف ١٩٦٧ (ترجمت ١٩٥٥) . الطبعة الثالثة فى البحث عن شكسبير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

١٠ — « دراسات فى أدبنا الحديث » . الناشر : دار المعرفة . القاهرة ، ١٩٦١ . (بحوث أكثرها فى جريدة « الجمهورية » عام ١٩٥٤ وفى جريدة « الشعب » خلال ١٩٥٧ و١٩٥٨) .

١١ — « الراهب » : مسرحية تاريخية . الناشر : دار ايزيس ، القاهرة ، ١٩٦١ .

١٢ — « دراسات فى النظم والمذاهب » . الناشر : المكتب التجارى ، بيروت ، ١٩٦٢ . الطبعة الثانية : دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

١٣ — « المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث » ، الجزء الأول : « قضية المرأة » الناشر : معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٦٢ . (محاضرات القيت على طلبة المعهد) .

١٤ — « المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث » ، الجزء الثانى : « الفكر السياسى والاجتماعى » الناشر : معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٦٣ . الطبعة الثانية . الناشر : دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٦٤ . (محاضرات القيت على طلبة المعهد)

١٥ــ « **الاشتراكية والأدب** » . الناشر : دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٣ . الطبعة الثانية : دار الهلال القاهرة ، ١٩٦٨ . (بحوث نشرت فى « الجمهورية » خلال ١٩٦١ وفى « الأهرام » خلال ١٩٦٢ و ١٩٦٣) .

١٦ــ « **الجامعة والمجتمع الجديد** » . الناشر : الدار القومية ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

١٧ــ « **دراسات فى النقد والأدب** » . الناشر : المكتب التجارى ، بيروت ، ١٩٦٤ . الطبعة الثانية : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

١٨ــ **The Theme of Promethcus in English and French Literature (Ph.D.Dissertation, Princeton University, 1953). Ministry of Culture, Isis House, Cairo, 1963.**

» . الناشر : دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

ـ **عن شكسبير** » . الناشر : دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، الطبعة الثانية : دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٨ . الطبعة الثالثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

٢١ــ « **نصوص النقد الأدبى عند اليونان** » . الناشر : دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٥ . الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

٢٢ــ « **مذكرات طالب بعثة** » . الناشر : روزاليوسف ، سلسلة الكتاب الذهبى ، القاهرة ، ١٩٦٥ . (كتبت فى ١٩٤٢) .

٢٣ــ « **دراسات عربية وغربية** » . الناشر : دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

٢٤ــ « **على هامش الغفران** » . الناشر : دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

٢٥ــ « **العنقاء : أو تاريخ حسن مفتاح** » . الناشر : دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٦٦ (رواية كتبت بين القاهرة وباريس بين ١٩٤٦ و ١٩٤٧) .

٢٦ــ « **اجاممنون** » لاسخيلوس . الناشر : دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٦ . الطبعة الثانية : فى « ثلاثية أوريست » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧.

٢٧ــ « **المحاورات الجديدة: أو دليل الرجل الذكى الى الرجعية والتقدمية وغيرهما من المذاهب الفكرية** » . الناشر : دار روزاليوسف ، القاهرة ، ١٩٦٧ . الطبعة الثانية : دار ومطابع المستقبل ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

٢٨ــ « **الثورة والأدب** ». الناشر: دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

٢٩ــ « **انطونيوس وكليوباترا** » لشكسبير. الناشر : دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧. الطبعة الثانية: فى « البحث عن شكسبير » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨.

٣٠ــ « **حاملات القرابين** ». لاسخيلوس . الناشر : دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٨. الطبعة الثانية فى « **ثلاثية أوريست** » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧.

٣١ــ « **أسطورة أوريست والملاحم العربية** ». الناشر: دار الكاتب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٨ .

٣٢ــ « **الصافحات** » لاسخيلوس . الناشر : دار المعارف، القاهرة ، ١٩٦٩ . الطبعة الثانية: فى « **ثلاثية أوريست** » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

٣٣ــ « **تاريخ الفكر المصرى الحديث** » (جزءان) . الناشر : دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٩ (من الحملة الفرنسية الى عصر اسماعيل) . الطبعة الثانية (فى مجلد واحد) : مكتبة مدبولى ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

٣٤ــ « **الجنون والفنون فى أوروبا ٦٩** » . الناشر : دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

٣٥ــ « **دراسات أوروبية** » . الناشر : دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٧١ .

٣٦ــ « **الحرية ونقد الحرية** » . الناشر : مؤسسة التأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ .

٣٧ــ « **الوادى السعيد** » . الناشر : لصمويل جونسون ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١ .

٣٨ــ « **رحلة الشرق والغرب** » . الناشر : دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

٣٩ــ « **ثقافتنا فى مفترق الطرق** » . الناشر : دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٤ .

٤٠ــ « **أقنعة الناصرية السبعة** » . الناشر : دار القضايا بيروت : الطبعة الأولى بيروت ١٩٧٦ ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩٧٦ . الطبعة الثالثة . مكتبة مدبولى ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

٤١ــ « **لمصر والحرية** » . الناشر : دار القضايا ، بيروت ، ١٩٧٧ .

٤٢ــ « **تاريخ الفكر المصرى الحديث** » من عصر اسماعيل الى ثورة ١٩١٩ . (المبحث الأول : الخلفية التاريخية ، الجزء الأول) . الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ .

٤٣ــ « **مقدمة فى فقه اللغة العربية** » . الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٠ .

٤٤ــ « **تاريخ الفكر المصرى الحديث** » من عصر اسماعيل الى ثورة ١٩١٩ (المبحث الأول : الخلفية التاريخية ، الجزء الثانى) .الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ .

٤٥ــ « **أقنعة أوروبية** » . الناشر : دار ومطابع المستقبل ، الفجالة ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

٤٦ــ « **ثورة الفكر فى عصر النهضة الأوروبية** » . الناشر : مؤسسة الأهرام ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

٤٧ــ « **تاريخ الفكر المصرى الحديث** » من عصر اسماعيل الى ثورة ١٩١٩ ، (المبحث الثانى : الفكر السياسى والاجتماعى الجزء الأول) . الناشر : مكتبة مدبولى ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

٤٨ــ **دراسات فى الحضارة** » . دار المستقبل العربى ــ القاهرة ١٩٨٨ .

SS

دراسات أدبية

رقم الإيداع : ٥٤٨١ / ١٩٨٩
الترقيم الدولى : ٠ ــ ١١٤ ــ ٤٤٢ ــ ٩٧٧

هذا الكتاب

بين دروب الأدب والفن والثقافة والتراث يجول الدكتور لويس عوض ينقب ويبقي ويبرز ما خفي فتعرف معه أيها القارىء العزيز على شوامخ الكتاب والأدباء والشعراء والفنانين .

إننا نغوص معه في أعماق توفيق الحكيم وصلاح جاهين وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل وعباس محمود العقاد وكثيرين غيرهم ممن أثروا حياتنا الفنية والأدبية بمختلف المشاعر والأحاسيس وأمدونا بالقيم الروحية الرفيعة والخبرة الإنسانية الزاخرة .

ويشرف دار المستقبل أن تقدم هذه الدراسة القيمة للدكتور لويس عوض الأديب والناقد الكبير الحاصل على جائزة الدولة التقديرية هذا العام .

دار المستقبل العربي

دار المستقبل العربي
٤١ شارع بيروت . مصر الجديدة
ت / ٩٦٥٩٠٠ ص . ب / ٢٤٨٥
القاهرة . جمهورية مصر العربية